This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

91. d. 6

1

2.6.12

Johann Gottfried von Herder's

sämmtliche

Werke.

Zur

schönen Literatur und Kunst.

Vierter Theil.

Mit Königlich-Würtembergischen und Kurfürstlich-Badischen gnädigsten Privilegien.

Tübingen

in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

1806.

Johann Gottfried von Herder's

Kritische

Wälder.

Oder

Betrachtungen

über die

Wissenschaft und Kunst

des Schönen.

1769.

Herausgegeben

durch

Heyne.

Erstes Wäldchen.

Tübingen

in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

1806.

LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
28 MAY 1942
OF OXFORD

Kritiſche Wälder.

Oder

Betrachtungen

über die

Wiſſenſchaft und Kunſt des Schönen.

Leſer, wie gefall ich dir?
Leſer, wie gefällſt du mir?

Logau.

1769.

Vorrede.

Was mich bewegen konnte, die Reviſion der kritiſchen Wälder zu übernehmen, und nach welchen Vorſchriften ich dabei verfahren zu müſſen glaubte, halte ich mich verpflichtet voraus anzuzeigen.

Winkelmanns Schriften, Leſſings Laokoon, die kritiſchen Wälder, waren das Erſte, was eine Bekanntſchaft zwiſchen dem ſeligen von Herder und mir vorbereitet hatte. Ohne von einander zu wiſſen, trafen wir in Bewunderung Winkelmanns zuſammen; es war eine enthuſiaſtiſche Bewunderung; wir waren beide für das Große und Schöne in den griechiſchen Klaſſikern und in der Kunſt begeiſtert. Herder gieng zu andern Studien über, und baute ſich mit dem Reichthum von Kenntniſſen, die er ſich auf den klaſſiſchen Gefilden erworben hatte, in andern wiſſenſchaftlichen Gebieten an, erweiterte ſein erworbenes Eigenthum, und ſetzte ſich den vorzüglichſten Grundeigenthümern in einigen Fächern an die Seite. Mich

hielt das Geſchick in jenen Studien zurück, zu welchen ich aus einer andern Lebensweiſe erſt vor wenigen Jahren berufen war; ich begleitete Herdern nur von weitem mit meinem bewundernden Blick. Leſſings Behauptungen im Laokoon, die man damals unbedingt als Kunſtgeſetze annahm, behagten meinem einfachen geraden Sinn und Gefühle wenig; leicht ward ich alſo für die kritiſchen Wälder eingenommen, ohne zu wiſſen, wer ihr Verfaſſer ſey. Zwar war ich gegen den jugendlichen Ueberfluß in der Ausführung, gegen die vielen Wiederholungen der Beweiſe, nicht blind; aber durch wie viel andre trefliche Vorzüge, neue Einſichten und Aufſchlüſſe, ſelbſt den blühenden Styl, wurden jene Mängel vergütet! Der Scharfſinn, mit welchem ich Leſſing's Sätze geprüfet, ſeine ſophiſtiſchen Spitzfindigkeiten berichtiget ſah, kam meinen eignen Anſichten und Gefühlen ſo wohlthätig zu ſtatten, daß, wie ich weiterhin erfuhr, wer der Verfaſſer ſey, ich mich gegen dieſen zur hochachtungsvollen Freundſchaft geſtimmt fühlte. Wie hätte ich geahnet, daß mir einſt das traurige Loos beſtimmt ſeyn ſollte, ſeine Wälder, die eine Ausbeſſerung von ſeiner eignen Hand er-

warteten, mir zu einer ähnlichen Absicht anvertrauet zu sehen!

Bald nach dem ersten Wäldchen erschien das zweite und dritte, über einige Klotzische Schriften. Hier, gestehe ich es, verließ ich den mir damals, so viel ich mich erinnere, noch unbekannten Verfasser des ersten Wäldchens über Lessing's Laokoon. Ich kannte Herrn Klotzen, ich wußte, wieviel sich aus ihm lernen und nicht lernen ließe. Da ich meine Lektüre blos auf das Nöthige und für mich Zweckmäßige einschränken mußte: so konnte ich für das Lesen einer Kritik der Klotzischen Schriften keine leere Zeit ausfinden. Dazu kam meine Abneigung von allen Fehden, sie mögen Namen haben, wie sie wollen. So wenig ich Andre verdamme, welche Muth haben, die dreuste Unwissenheit, die Literaturcabale und den Pedantenstolz in seiner Blöße darzustellen, so widersteht es doch meinem sittlichen Gefühl (man nenne es Schwäche, wenn man will,) solche Waffen zu führen; ich halte mich an das Gute, das überall noch übrig bleibt. Die beiden Wäldchen blieben also damals so gut, als Klotzens Epistolae Homericae selbst und andre Klo-

ßische Schriften, von mir ungeleſen; ein Geſetz, dem ich in neuern Zeiten in allen ähnlichen Fällen treu geblieben bin.

Bei der, durch das gute Zutrauen der Hinterlaſſenen des ſeligen von Herders mir aufgetragenen, Durchſicht der kritiſchen Wälder, als einer der früheſten Früchte des herrlichen Genies, machte mir die Durchſicht des erſten Wäldchens eine angenehme Beſchäftigung, da ſie mit Rückerinnerungen früherer Tage verbunden war. Aber wie groß ward meine Verlegenheit, als ich an das zweite Wäldchen, über einige Klotziſche Schriften, kam! als ich ſie las, und jetzt zum erſtenmal durchlas! Was ſollte ich mir nun denken, daß Herder in einer neuen Ausgabe gethan haben würde! ſie gar nicht wieder abdrucken laſſen? Vielleicht einer Stelle zu Folge, welche ſich in der Vorrede zum dritten Wäldchen findet, wo er ſeine Anonymität vertheidiget *, ſie gar nicht für das Seinige erkennen? Aber die Schrift

* "— Wozu der Name? Der Verfaſſer darf ihn nicht und wird ihn auch nie entdecken; er wird nie das Buch unter die Kinder ſeines Namens aufnehmen, denn es war nicht dazu. Es war blos für eine Zeitverbindung geſchrieben, die der Literatur ſchädlich ward, u. ſ. w.

iſt ſeitdem als Herderiſche Schrift ſo allgemein bekannt; ſie kann aus einer Sammlung von Herder's Schriften, die er nicht ſelbſt veranſtaltete, nicht ganz ausgelaſſen werden. Selbſt als Schrift für gewiſſe Zeitumſtände hat ſie einen hiſtoriſchen Werth. Beide Wäldchen enthalten ſo viele herrliche kritiſche, äſthetiſche Urtheile und Bemerkungen, welche aufbehalten und in neues Andenken gebracht zu werden verdienen, und auch noch zu unſern Zeiten ihren guten Nutzen haben können: wenn ſich gleich der Geſchmack, ſelbſt in der Behandlung der Klaſſiker und der klaſſiſchen Studien, ſehr geändert hat, zum Theil auf ſo eine Weiſe, daß es neuer kritiſcher Wälder bedürfte. Gleichwohl muß man auch auf der andern Seite eingeſtehen, die Schriften, welche in jenen beiden Wäldchen analyſirt und kritiſirt werden, ſind für eine ernſtliche, lang ausgeſponnene Kritik ſo wenig geeignet, daß die ganze Fülle des Herder'ſchen Geiſtes dazu gehörte, um das Durchleſen, auch nur von einem Theile der Kritik, erträglich zu machen. Eben ſo wenig konnte ich mit mir über den Nutzen eins werden, den jene ſo genaue ins Einzelne gehende Kritik jetzt noch haben könnte,

wenn sie auch zu ihrer Zeit einen Nutzen gehabt hat. Eine genaue ausführliche Kritik gebührt nur Schriften, welche in ihrer Art vorzüglich sind, und wo sich aus der Beurtheilung etwas lernen läßt, wenn nur diese Beurtheilung gründlich, mit größerer Einsicht und tiefeindringendem Verstande begleitet ist; denn ein oberflächliches, leidenschaftliches, sophistisches Gewäsch entehrt seinen Verfasser, vernichtet sich selbst, und dient, den Werth der kritisirten Schrift nur desto mehr zu bewähren.

Bei diesen Betrachtungen blieb übrig, sich nach der Ankündigung der Ausgabe der Herderischen Schriften zu richten, und sie zur Vorschrift der Revision anzunehmen: "Es soll nur das behalten werden, was würdig ist, auf die Nachwelt zu kommen, was wirklich lehrreich, auch über den Zeitpunkt, in welchem es geschrieben ist, hinaus seyn kann." Aus den geführten Controvers wird also nur so viel zu behalten seyn, als nöthig ist, den Streitpunkt ins Licht zu setzen und die Gründe deutlich und geltend zu machen. Der Ton und die Lebhaftigkeit, mit welcher der Streit geführt ist, wird auf alle Weise zu mäßigen seyn; so wie sich von dem weisen Herder

der spätern Jahre erwarten ließ, daß er den Ton selbst angegeben haben würde. Aber auch dies hatte seine Schwierigkeiten; sobald es an das Abkürzen kam, mußte nicht der bestrittene Schriftsteller gehört, mußten nicht seine Worte, so weitschweifig sie waren, angeführt werden? Sollte ich auf der andern Seite die Worte des Bestreitenden ganz von dem polemischen Gewande entkleiden? ein naktes Skelet liefern? wie wäre der Anblick auszuhalten! wie ließ sich ein Caput mortuum ohne Genuß unter den Herderischen Schriften aufstellen!

Das Beste schien, einen Mittelweg einzuschlagen; ob ich ihn getroffen habe, ist eine andre Frage; ich beschloß, dem Gefühl des Schicklichen und Anständigen zu folgen, das sich allerdings auch in Streitschriften, selbst in einer sonst bittern Kritik, zum Richter nehmen läßt. Daß ungesitteter Spott, hämisches Hohngelächter, Pöbelsprache und alles, weswegen ein Kritiker aus einer guten Gesellschaft hinausgewiesen zu werden verdiente, in keiner Kritik statt findet, versteht sich von selbst; davon kann unter gebildeten Menschen die Frage nie seyn; und davon war in der Herder'schen Kritik nicht leicht eine

Spur. Jenes Gefühl gehet aber ungleich weiter, es empört ſich gegen alles Perſönliche, mißbilliget alles, was nicht bloß Tadel der Sache iſt, was nur beleidiget, nichts berichtiget, aufklärt, verbeſſert; was den Verdacht böſen Willens oder der Abſicht ſchaden und kränken zu wollen, auch nur von weitem ahnen laſſen, oder auch nur Mangel von Beherzigung der Folgen für Ehre und Glück des Andern verrathen konnte. So, dachte ich mir, würde Herder verfahren haben; er würde das, was ſich nicht mit dem Sittlich-Schicklichen vereinigen ließ, ausgeſtrichen; höhnende Stellen gemildert; kränkende Beywörter entfernt; harte Ausdrücke mit gelinderen vertauſcht haben. So nahm ich mir vor zu verfahren, und ſo zu verfahren glaubte ich den Manen des ſeligen Freundes ſchuldig zu ſeyn. In dieſer Meinung ſah ich mich durch den Vorgang des würdigen Wielands beſtärkt, von dem bereits das erſte Wäldchen eine Durchſicht erhalten hatte; ich fand von ſeiner Hand einige Stellen bezeichnet, und dabei bemerkt, daß es beſſer ſeyn würde, ſie wegzulaſſen; ſo faßte ich Muth für Durchſtreichung andrer Stellen, die, zumal im zweiten und dritten Wäldchen,

weit zahlreicher vorkamen. Ueber die Epistolae Hammericae, die Verecundia Virgiliana, die Vindiciae Horatii, das numismatiſche Werkchen, u. ſ. w. hat die Zeit bereits gerichtet, ſo wie ſie mehr andre Schriftchen und Schriftſteller richten wird; was bedarf es erſt jetzt noch einen Auto da fé anzuſtellen?

Ein gleiches Geſetz machte ich mir bei unnöthigen Wiederholungen des bereits hinlänglich Geſagten, bei Stellen, wo ſich die Kritik bei trivialen, ſich ſelbſt widerlegenden, Dingen lang aufhielt, und das, was als falſch, ſchwach, unſchicklich, jedem einleuchtete, zu ausführlich beſtritt. Hingegen die zuweilen üppige Fülle des Ausdrucks, die Eigenheiten des Styls, die zuweilen wuchernden Blumen, die Uebertreibungen des feurigen, begeiſterten Eifers, gehörten nicht unter meine Pflichten, als nur in wenigen Fällen. Ueberhaupt wagte ich in der Sprache nichts zu ändern, als in den Fällen, wo mir aus den ſpätern Herder'ſchen Schriften erinnerlich war, daß er ſelbſt anders geſchrieben haben würde. Da Namen und Geſchichtsumſtände vermuthlich aus dem Gedächtniß geſchrieben waren: ſo glaubte ich auch hier berechtiget zu ſeyn, zu ändern, was ich für unrichtig hielt;

manches ſchien auch unter die Druckfehler zu rechnen zu ſeyn, an denen es überhaupt nicht fehlte. In die gefällten Urtheile, Behauptungen und Kritiken konnte ich zwar nicht durchgängig einſtimmen, auch mich nicht in den Hauptdiscuſſionen mit Leſſing überall gefangen geben, da ich durch mehrſeitiges Studium auf manche andre Anſicht geleitet worden bin. Hierinn etwas zu ändern, konnte mir nicht in den Sinn kommen; Anmerkungen aber beizuſetzen, hielt ich für eine unſchickliche Anmaſſung. Lieber hätte ich auf ſo manche vortrefliche, fruchtbare Bemerkung, inſonderheit über Homer's Geiſt und Sprache, aufmerkſam machen mögen. Allein ich blieb eingedenk: jetzt ſoll und will der Leſer Herder's Ideen aus ſeiner frühern Zeit erfahren; und von einem ſo raſtloſen Geiſte, der ein Leben durchgedacht hat, verlohnt es ſich der Mühe zu wiſſen, wie er über Eines und das Andre einige dreißig Jahre früher dachte.

Göttingen.

Heyne.

Kritische Wälder.

Erstes Wäldchen.

Lessings Laokoon gewidmet.

1769.

Analytiſcher Inhalt.

1. Es iſt unbillig, Leßing auf Winkelmanns Koſten zu loben. Unterſchied beider Schriftſteller in Materie, Denkart und Styl.

2. Sophokles Philoktet leidet nicht mit brüllendem Geſchrei. Die Helden Homers fallen nicht mit Geſchrei zu Boden. Schreien kann nicht ein nothwendiger Charakterzug einer Helden- und menſchlichen Empfindung ſeyn.

3. Die Empfindbarkeit der Griechen zu ſanften Thränen zeigt ſich ganz anders. Sie iſt auch den Griechen nicht allein und ausſchlieſſend eigen. Proben und Charakter der alten herriſchen Geſänge.

4. Eine philoſophiſche Geſchichte der elegiſchen Dichtkunſt über Völker und Zeiten, oder Gründe der alten Heldenmenſchlichkeit, aus ihrer Empfindung für Vaterland, Geſchlecht, heroiſche Freundſchaft, einfältige Liebe und die Menſchlichkeit des Lebens hergeleitet, nicht aber, als ob ſie einen Schlag mehr empfunden, und beſſer geſchrien hätten, wie wir. Empfindbarkeit der homeriſchen Helden zeigt ſich würdiger.

5. Sophokles macht in ſeinem Philoktet gewiß nicht Geſchrei zum Hauptmittel der Rührung. Beſſere Eindrücke des grie-

chischen Drama. Ob körperlicher Schmerz je die Hauptidee eines Trauerspiels werden könne? daß ers bei Sophokles nicht sey.

6. Die Behauptung: der griechische Künstler schilderte das Schöne, ist wahr. Grenzen und Erklärung dieses Satzes aus ihrem mythischen Cirkel und ihrer Heldengeschichte. Warum Timanthes seinen Agamemnon verhüllt gemahlet?

7. Von den Hörnern des Bacchus. Von dem Einfluß der verschiednen mythologischen Zeitalter auf Poesie und Kunst.

8. Wen Virgil in Schilderung seines Laokoon nachgeahmet haben möge? Urtheil über Quintus Calaber, und Petron, in ihren Schilderungen. Nach wem der Künstler gebildet haben könne?

9. Soll die Kunst nichts Vorübergehendes zu ihrem Anblicke wählen, so verliert sie ihr Leben. Soll sie für jede wiederholte Erblickung arbeiten, so ihr Wesen. Ursache, warum die Kunst ein Ideal der Schönheit habe, und insonderheit die stille Ruhe liebe, aus dem Grundsatz, daß sie für Einen ewigen Anblick arbeite.

10. Ueber Spence's Erläuterungen der Alten aus Kunstwerken. Rettung seines herunterschwebenden Mars. Frage, ob die Kunst schwebende Körper vorstellen könne?

11. Dem Künstler sind Götter und geistige Wesen nicht blos personificirte Abstrakta, so bald er sie in Handlung kann erscheinen lassen. Die Mythologie ist eigentlich poetisch, und hat dichterische Gesetze. Dem Dichter geht Individualität seiner Götter weit über Charakter; so hat er sie dem Künstler übergeben.

12. Ueber die poetischen Attribute von Horaz, dem großen Liebhaber symbolischer Wesen, wird seine Ode an das Glück, sein Bild der Nothwendigkeit u. s. w. erklärt. Die Maschinen des epischen Dichters müssen nicht allegorische Abstrakta seyn: bei Homer sind sie es nicht.

13. Homers

13. Homers Nebel und Unsichtbarwerden sind keine poetische Phrases, sondern gehören mit zum mythischen Wunderbaren seiner Epopee. Unsichtbar seyn, ist nicht der natürliche Zustand der homerischen Götter.

14. Auch die Größe derselben ist bei ihm nicht solch ein Hauptzug, als Macht und Schnelligkeit. Unter welchen Bedingungen, und mit welcher Mäßigung er ihre Größe schildert. Erklärung des Helms der Minerva. Von wem er das Colossalische seiner Götter entlehnet?

15. Das Successive in den Tönen ist nicht das Wesen der Dichtkunst. Ganz und gar auch nicht mit dem Coexsistenten der Farben zu vergleichen. Aus dem Successiven der Poesie folgt nicht, daß sie Handlungen schildere. Das Successive der Töne kommt jeder Rede zu.

16. Fehlschlüsse, wenn man die Succession der Töne für das Hauptmerkmal der Poesie annimmt. Homer wählt gar nicht das Fortschreitende seiner Schilderungen, um sie nicht coexsistent zu schildern; sondern weil jedesmal in dem Fortschreiten seiner Bilder die Energie derselben und seiner Gedichtart liegt.

17. Homers Gedichtart kann nicht allen Dichtarten Gesetze, und aus ihrer Manier ein oberstes Gesetz geben. Aus der Succession der Töne folgt keine Achtserklärung gegen die mahlende Poesie.

18. Energie ist das oberste Gesetz der Dichtkunst: sie mahlet also nie werkmäßig. Urtheil über Harris Vergleichung und Unterscheidung der schönen Künste.

19. Ob die Schilderung körperlicher Schönheit der Dichtkunst verboten sey? Wo sie jede Schönheit durch Reiz zeigen könne? Ob sie jemals an einer Schönheitsschilderung werkmäßig arbeite? Ob, wenn der Dichter häßliche Formen nützen kann, er nicht auch schöne nützen könne?

20. Homer macht Therſites nicht häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Häßlichkeit an Seele und Körper iſt ſein Charakter, der blos dadurch gemildert wird, daß er auf nichts Schädliches ausläuft. Es wird alſo der Perſon Therſites noch diesmal erlaubt, in Homer zu bleiben.

21. Wenn das Häßliche zum Lächerlichen hilft: ſo iſts zum Contraſt des Lächerlichen weſentlich. Zum Schrecklichen nicht ſo. Ja zum Schrecklichen thut es niemals nichts, ſondern zum Abſcheu. Ekel kommt eigentlich allein dem Geſchmack und Geruch zu; andern Sinnen nur, ſo fern ſie ſich an deren Stelle ſetzen. Nicht alles Häßliche alſo iſt ekelhaft.

22. Gebrauch des Lächerlichen, Schrecklichen, Ekelhaften in Poeſie und Mahlerei. Abſchied vom Laokoon.

23. Einzelne Fehler der Winkelmanniſchen Schriften. Sein Tod.

Kritiſche Wälder.

Erſtes Wäldchen.

I.

Der Laokoon Leſſings, ein Werk, an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menſchlichen Wiſſenſchaften, die Muſe der Philoſophie, der Poeſie und der Kunſt des Schönen, geſchäftig geweſen, iſt in unſrer jetzigen kritiſchen Peſtilenz in Deutſchland, für mich eine der angenehmen Erſcheinungen geweſen, um welche Demokritus die Götter bat, als um die Seligkeit ſeines Lebens. Ich würde daſſelbe auch ſehr wohlfeil mit der Bildſäule vergleichen können, von der es den Namen hat, wenn nicht die Mine des Vollendeten, des Schriftſtelleriſchen επ ο ι η σ ε eben die wäre, die dieſer Laokoon am wenigſten annehmen will. Es mag alſo dieſe Sprache durch Künſtvergleichung immer unſern Schönheitskünſtlern des Styls bleiben: ich will den Laokoon, als eine Sammlung von Materialien, als einen Zuſammenſchuß von Collektaneen betrachten — auch als ſolcher allein, verdient er Betrachtung genug.

Die Kunstrichter unsrer Zeit, eine Heerde der kleinen Geschöpfe, die Apollo Swintheus jetzt scheint auf unser liebes Vaterland gebannet zu haben, um auch die wenigen blumen- und fruchtreichen Auen zu verwüsten, die noch hie und da, als Ländereien des Genie's, übrig geblieben — diese Boten Apollo's haben meistens Laokoon nicht besser zu loben gewußt, als auf Winkelmanns Kosten; denn welch ein Lob fließt von den Lippen großer Leute wohl glatter herunter, als das auf Kosten eines Dritten? Lessing soll Winkelmannen so viel unverzeihliche Fehler gezeigt, ihn philosophiren gelehrt, ihm die Grenzen und das Wesen der Kunst gewiesen, und insonderheit in seinen Schriften das aufgedeckt haben, daß seine Kenntniß der Alten ein schwankender Grund sey. Wäre das nicht viel? Einem Winkelmann, ihm, der sich so ganz nach den Alten gebildet, der in Griechenland lebet und webet, der in den Alten Kunstkenntniß, bis zum Erstaunen, zeiget, dem Homer, wie er selbst schreibet, täglich sein andächtiges Morgengebet gewesen, — diesem Mann zeigen, daß er Homer nicht gelesen, daß er die Griechen nicht kenne: warum? weil sie Lessing kennet, weil Lessing Homer gelesen! Noch ärger, daß Winkelmann kein Philosoph seyn soll, weil er nicht auf Lessings Art philosophirt, sondern lieber in der Akademie alter griechischen Weisen, und insonderheit am heiligen Ilissus wandelt. Und dann am ärgsten, Winkel-

mannen das Wesen der Kunst lehren — o der unseligen Richter, die taub und blödsinnig über die gröſsesten Schriftsteller unsrer Zeit, nicht anders, als im Schlafe, nicht anders, als über Schüler, urtheilen, bei denen Examen zu halten sey, über das, was sie wissen und nicht wissen, zeigen und nicht zeigen, insonderheit, was ihnen gegen diesen und jenen fehle? * — —

Auch Leſsing wiederum hat, wie billig und recht ist, erleuchteten Kunstrichtern zum Vorwurf dienen müssen, die Schärfe ihrer Augen dem Publikum zu zeigen. Wenn der eine ihn zum gröſsten Antiquar unsrer Zeiten, zum ersten Lehrer der Kunst machte: so war er dem andern, ach leider! ein witziger Kopf, und einem dritten, einem frommen, kritischen Chri-

* Ich führe aus diesen hohen Urtheilen über Winkelmann nur eins an: Klotz. acta litter. vol. III. p. 319. lassen sich bei Gelegenheit des Laokoon also vernehmen: Reddiderunt forte virum doctum nimiae laudes securiorem, quibus prima illius opuscula, *multo meliora* eo, quod de allegoria *compilavit*, extulerunt quidam, *quibus si me quoque accensueris, nec miror, nec indignor.* Utinam ne exemplo Winkelmannus suo aliquando doceat, saepe nocere auctorum *famae et ingeniis praeconum* et amicorum voces, plausus et laudes, minuere *diligentiam*, addere *fastum et fiduciam!* Es sey denn, daſs Herr Klotz dieſes aus eigner Erfahrung sage, weiſs ich nicht, ob die einzelnen Urtheile, die Herr Klotz über Winkelmann zu fällen, und die manchen Verbesserungen, die er ihm anzudrehen beliebet hat, eben Ihn berechtigen, ein so entscheidendes Haupturtheil über Winkelmann zu fällen, ohne Beweise,

sten *, ein Schulphiloſoph, ein Aeſthetiker aus Baumgartens Schule, der, nach der Sprache unſrer neuen Schöndenker, mit ein paar Unzen Baumgartenſcher Philoſophie den Weltweiſen aller Zeiten trozen wolle. O! mit verſtopftem Ohre durch dieſe Chöre quäckender Fröſche hindurch, wie Ulyſſes durch den Geſang der Sirenen!

Für mich hat Laokoon an ſich ſelbſt Schönheit genug, ohne daß es erſt des Kontraſts mit einem andern bedürfte. Vor und hinter demſelben, was Leſſing gegen Winkelmann habe, ſind entweder nichts, als Parerga, für die beide ſie anſehen werden, oder wenigſtens trifft nichts auf Winkelmanns Hauptzweck, die Kunſt; und Laokoon alſo, als Abhandlung über die Gränzen der Poeſie und Mahlerei, hat Werth und Vortreflichkeit; aber ihn als Streitſchrift, als Prüfung der ganzen Winkelmanniſchen Werke betrachten zu wollen, iſt meines Erachtens der falſcheſte Geſichtspunkt, und der Genius eines Leſſings und Winkelmanns ſind auch zu verſchieden, als daß ichs von mir erlangen könnte, ſie gegen einander abzumeſſen.

Wo Leſſing in ſeinem Laokoon am vortrefflichſten ſchreibt, ſpricht — der Kritikus: der Kunſtrichter des poetiſchen Geſchmacks: der Dichter. Wie

* Auch hier führe ich nur einen Zeugen an: Huch über die Satyre Archilochus; und kann zu jedem angeführten Zuge einen anführen, wenn es der Mühe werth wäre.

Sophokles Philoktet leide, und die Helden Homers weinen, und Virgils Laokoon den Mund öffnen, und körperliche Schmerzen auf dem Theater winseln dürfen — wie Virgil, Petron und Sadolet den Laokoon bilden, und der Dichter den Künstler, und wie der Künstler nachahmen könne — wer spricht hier überall, als der Kunstrichter des Poeten? Dieser ists, der dem Philoktet des Chateaubrun einen Streich giebt, der Spence'n und Caylus ihre Fehler zeiget, der Homers poetische Wesen classificirt, und poetische von der mahlerischen Schönheit unterscheidet — überall der Kunstrichter des Dichters: das ist sein Geschäft. Und sein Zweck derselbe. Dem falschen poetischen Geschmack entgegen zu reden, die Gränzen zwoer Künste zu bestimmen, damit die eine der andern nicht vorgreifen, vorarbeiten, zu nahe treten wolle: das ist sein Zweck. Was er auf diesem Wege von dem Innern der Kunst findet, freilich nimmt ers auf; aber mir noch immer Lessing, der poetische Kunstrichter, der sich selbst Dichter fühlt.

Winkelmann aber, ein Lehrer griechischer Kunst, der selbst in seiner Kunstgeschichte mehr darauf bedacht ist, eine historische Metaphysik des Schönen aus den Alten, absonderlich Griechen, zu liefern, als selbst auf eigentliche Geschichte, und also auf eine Kritik des Kunstgeschmacks noch uneigentlicher. Um den falschen Geschmack andrer Zeiten und Völker ist ihm nie als um Hauptzweck zu thun; den

züchtigt er blos, wenn er neben oder unmittelbar vor den Alten ihm zu Gesicht kommt: denn sonst, wie oft hätte er nach seiner hohen, griechischen Idee züchtigen, und seine Hand in Nebenstreichen ermüden müssen! Und schreibt er also nicht als Kritikus des Kunstgeschmacks; wie weit entfernter vom Kunstrichter der Poesie? Als Künstler las er die Dichter, als Kunstlehrer brauchet er sie, und würde nicht so haben schreiben können, wenn er auch selbst die Dichter anders, und nicht als Künstler gelesen. Er, dem, wie jenem griechischen Künstler, die Schönheit selbst, (aber die Kunstschönheit) erschienen war; bezaubert von ihr, suchte er ihre Gestalt also mit Feuer in seinen Geist gemahlt, brennend in seinem Auge, und sich in seinem Herzen regend — diese Gestalt der Kunstschönheit, dieß Bild der Liebe, suchte er allenthalben, wollte sie auch im bloßen Abglanz sehen, vermuthete sie selbst, wie Kleists Amynt seine geliebte Lalage, auch in Fußtritten, auch im Bilde des Wassers, auch im Hauche des Zephyrs. Im Gefühl also dieser bildenden und nicht dichtenden Schönheit stand er auch vor Virgils Laokoon, wie vor dem Laokoon des Agesander, und so muß er gelesen werden: denn das sind Schranken der menschlichen Natur, auf einmal nur Eines sehen zu können, was man will und wie man will — Dieß Eine war bei Winkelmann die Kunst. Soll ich ihm also Kenntniß der Alten absprechen, weil er

Homer nicht als Dichter, sondern als Künstler, nicht also des poetischen Wesens seiner Muse wegen, nicht wie Lessing, gelesen? Soll ich ihm einen Seitenblick, den er auf die Poesie wirft, um seine Kunst zu erläutern, und gesetzt dieser Seitenblick träfe auch nicht auf das Innere der Dichtkunst, zum Hauptverbrechen anrechnen? Und soll ich, weil Lessing wiederum alles aus dem Grunde der Seele holt, soll ich ihn für einen spekulativen Witzling, und wenn er einigemal mit seinen muntern Schlüssen zu weit käme, für einen überspannten Kopf halten? Warum können wir denn nicht zween so originale Denker, Winkelmann und Lessing nehmen, wie jeder ist? Auch in der Schreibart sogar haben beide eine griechische Grazie zur Freundinn; nur daß sie bei beiden nicht Eine Grazie ist.

Winkelmanns Styl ist wie ein Kunstwerk der Alten. Gebildet in allen Theilen, tritt jeder Gedanke hervor, und stehet da, edel, einfältig, erhaben, vollendet: er ist. Geworden sey er, wo oder wie er wolle, mit Mühe oder von selbst, in einem Griechen oder in Winkelmann; genug, daß er durch diesen auf einmal, wie eine Minerva aus Jupiters Haupt, dastehet und ist. Wie also an dem Ufer eines Gedankenmeeres, wo auf der Höhe desselben der Blick sich in den Wolken verliert: so stehe ich an seinen Schriften, und überschaue. Ein Feld voll Kriegsmänner, die weit und breit zusammen gewor-

ben, die Aussicht erst lange ins Große führen; wenn aber endlich aus dieser Weite das Auge erhabner zurück kommt: so wird es sich an jeden einzelnen Kriegsmann heften, und fragen, woher? und betrachten, wer er sey? und alsdann von vielen den Lebenslauf eines Helden erfahren können.

Lessings Schreibart ist der Styl eines Poeten, d. i. eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, sondern, der da machet, nicht der gedacht haben will, sondern uns vordenket, wir sehen sein Werk werdend, wie das Schild Achilles bei Homer. Er scheint uns die Veranlassung jeder Reflexion gleichsam vor Augen zu führen, stückweise zu zerlegen, zusammen zu setzen; nun springt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß giebt den andern, der Folgesatz kommt näher, da ist das Produkt der Betrachtung. Jeder Abschnitt ein Ausgedachtes, das τεταγμενον eines vollendeten Gedanken: sein Buch ein fortlaufendes Poem, mit Einsprüngen und Episoden, aber immer unstät, immer in Arbeit, im Fortschritt, im Werden. Sogar bis auf einzelne Bilder, Schilderungen und Verzierungen des Styls, erstrecket sich dieser Unterschied zwischen beiden, Winkelmann, der Künstler, der gebildet hat; Lessing, der schaffende Poet. Jener ein erhabner Lehrer der Kunst; dieser, selbst in der Philosophie seiner Schriften, ein muntrer Gesellschafter; sein Buch ein unterhaltender Dialog für unsern Geist.

So dürften beide seyn: und wie unterschieden! wie vortreflich bei dem Unterschiede! Weg also mit der Brille, durch die man von einem zum andern schielen will, um durch Kontrast zu loben! Wer Lessing und Winkelmann nicht lesen kann, wie jeder derselben ist, der soll keinen von beiden, der soll sich selbst lesen! — —

2.

Winkelmann schildert seinen Laokoon*, mit dem Gefühl, als hätte er ihn selbst geschaffen: "Der „Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Seh„nen des Körpers entdecket, und den man ganz al„lein, ohne das Gesicht und andre Theile zu betrach„ten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe bei„nahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, „sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wuth im „Gesicht und in der ganzen Stellung. Er erhebt „kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem „Laokoon singet; die Oeffnung des Mundes gestat„tet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und be„klemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. Der „Schmerz des Körpers und die Größe der Seele „sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher „Stärke ausgetheilet und gleichsam abgewogen. Lao„koon leidet, aber er leidet, wie des Sophokles „Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele;

* Von der Nachahmung griechischer Werke. S. 21. 22.

„aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das „Elend ertragen zu können.„

"Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet.„ Von dieser Vergleichung gehet Hr. Lessing * aus, und will, daß es keine Vergleichung sey; daß Sophokles Philoktet nicht blos ängstlich und beklemmt seufze, sondern klage, schreie, mit wilden Verwünschungen das öde Eiland schrecklich anfülle, und auch das Theater von Tönen des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung durchhallen lasse. Winkelmann muß also zuerst wohl nicht recht gelesen haben, und zweitens also übel vergleichen, übel folgern.

Der Philoktet des Sophokles mag entscheiden — wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß der Eindruck, den dieses Stück bei mir von lange her zurück gelassen, derselbe ist, den Winkelmann will: nämlich der Eindruck eines Helden, der mitten im Schmerz seinen Schmerz bekämpft, ihn mit hohlem Seufzen zurückhält, so lange, als er kann, und endlich, da ihn das Ach! das entsetzliche Weh! übermannet, noch immer nur einzelne, nur verstohlne Töne des Jammers ausstößt, und das übrige in seine grose Seele verbirgt. Lasset uns Sophokles aufschlagen, lasset uns lesen, als ob wir sähen, und ich glaube, wir werden den nämlichen Philoktet gewahr werden, den Sophokles schuf, und Winkelmann anführt, wie er geschaffen ist.

* Less. in Laok. p. 3.

Mit Anfange des dritten Aufzuges überraschet ihn der Schmerz; aber mit brüllendem Geschrei? Nein: mit einem plötzlichen Stillschweigen, mit einer stummen Bestürzung, und da diese sich endlich lösen, mit einem hohlen verzognen ἆ ἆ ἆ, das sich auch kaum vom Neoptolem will hören lassen *. Was ist dir? fährt dieser auf. "Nichts Böses, gehe nur, mein Sohn," antwortet Philoktet, und wie anders, als mit einem Gesicht voll Liebe, voll zurückhaltendem Heldenmuthe. So geht die Scene des stummen Schmerzes fort: der bekümmerte, der fragende Neoptolem, und Philoktet, der — nicht brüllet und tobet, der seinen Schmerz beklemmt, ihn eine große Zeit selbst dem Neoptolem verbergen will, und nur immer zwischen inne mit einem bangen ιω θεοι den Göttern klaget. Und eben diese stumme Scene des Schmerzes, von welcher Wirkung muß sie auf den Zuschauer gewesen seyn? Er sieht Philoktet leiden, stumm, nur in einer verzognen Geberde, nur mit einem beklemmten Ach! leiden; und wer fühlt dieß beklemmte Ach! nicht mehr, als das brüllende Geschrei eines Mars, der in der Schlacht verwundet, wie zehn tausend Mann, oder warum nicht lieber,

* Νεο. ἕρπ' εἰ θέλεις. τί δή ποθ ὧδ' ἐξ οὐδενὸς
Λόγου σιωπᾷς, κἀποπλήκτως ὧδ' ἔχῃ;
Φιλ. ἆ ἆ ἆ
Νεο. τί 'στιν;
Φιλ. οὐδὲν δεινόν. ἀλλ' ἰδ ὦ τέκνον κ. τ. λ.

wie zehn tausend Ochsen? aufbrüllet? Hier erschrickt, dort fühlet man: mit Philoktet mitleidend bestürzt, als Neoptolemus, banget man, weiß nicht, woran man ist, was man thun, wie man helfen soll? Man tritt, auf sein trauriges α α zu ihm: "Wie denn? du leidest! du redest nicht! Warum so verschlossen? du wirst gepeiniget? warum seufzest du zu den Göttern?„ — Und ein Philoktet antwortet mit verzognem Lächeln, mit einem Gesichte, in welchem sich Schmerz und Muth und Freundlichkeit mischen: Ich? Nein! ich empfinde Erleichterung! ich flehe zu den Göttern um glückliche Schiffahrt. Welch ein griechischer Garrik gehöret dazu, den Schmerz und den Muth, die menschliche Empfindung und die Heldenseele hier abzuwiegen!

Uebermannet endlich vom Schmerz unterliegt er; er bricht aus — aber in Töne der brüllenden Verzweiflung, des wüthenden Geschreies? Nichts! in ein trauriges απολωλα τεκνον. βρυκομαι τεκνον. παπαι. απαπαπαι. παπα. παπα. παπα. παπαι: das sind seine gezognen Klagetöne! Er bittet um die Heldencur, seinen Fuß abzuhauen: er winselt. — Nichts mehr? Nein, nichts mehr! Er war ausgebrochen, wie Neoptolem sagt, nur in ιυγην και στονον, in Aechzen und Seufzen, und Ach! wie muß dieß rühren! Sein gekrümmter Fuß, sein verzognes Gesicht, seine vom Seufzer erhobene Brust, die vom Aechzen hohle Seite, sein halbes Ach! — —

Weiter geht der Dichter nicht: und um zuvorzukommen dem Uebertreiben des Ausdrucks, läßt er Philoktet vor Schmerz in Unsinn fallen! So sehr hat er gelitten, so sehr seine Kräfte zusammen gefasset, daß er raset.

Er kommt wieder zu sich! er erholt sich! aber die Krankheit kommt, wie ein verirrter Wandrer, wieder: schwarzes Blut sprüht hervor: sein απαπαπα fängt an: er bittet, ächzet; ein Fluch auf Ulysses, ein Zorn mit den Göttern, ein Ruf an den Tod, aber alles nur ruckweise, nur Augenblicke! der Schmerz läßt nach; und siehe! den Augenblick der Erholung wendet er an, um den dritten Anfall zu erwarten. Er kommt, und da der theatralische Ausdruck nicht höher steigen kann, so läßt ihn Sophokles — Alles, was er ihn thun lassen kann, um ihn nicht schreien zu lassen: schwärmen, ächzen, bitten, zürnen, athemlos zu sich kommen und — — einschlafen. Peinlicher Auftritt! der höchste am Ausdrucke, den vielleicht je ein tragisches Stück gefordert, und nur ein griechischer Schauspieler erreichen konnte.

Aber in diesem peinlichen Auftritte, was ist da das Höchste am Ausdruck, was ist der Hauptton desselben? Etwa Geschrei? So wenig, daß Sophokles ja auf nichts sorgfältiger scheint, als zu vermeiden, daß dieß nicht Hauptton würde. Wo sind "die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen,

„mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und „alle Opfer, alle heiligen Handlungen störte, die „schrecklich durch das öde Eiland erschollen *; „wo sind sie? auf dem Theater? Ja! aber in der Erzählung **, in der Erzählung seines Feindes Ulysses, der sich darüber rechtfertigen will, daß man ihn ausgesetzt, und verlassen; nicht aber in der Aktion, nicht, als ob dies Geschrei Hauptausdruck wäre. Ein andrer Dichter, ein Aeschylus z. E. würde freilich hieraus mehr Hauptton gemacht, und vielleicht, wie durch seine Eumeniden, eine Schwangere erschreckt haben, zu misgebähren: bei einem übertriebenen neuen Tragikus würde Philoktets Gebrülle gewiß schon hinter den Scenen anfangen, und er sich mit wüstem, wildem Geschrei aufs Theater stürzen, wie z. E. Hudemanns Kain durch den schönsten und neuesten Coup de Theatre, sich vor dem Eintritte mit seiner Keule meldet, sie vor sich hinwirft, und ihr nach, Länge lang, aufs Theater hineinfällt. Aber bei dem weisen Sophokles? — Wie hat er den Ton der Angst abgewogen! wie sorgfältig auf ihn bereitet! wie lange unterdrückt! wie oft unterbrochen! wie sehr durchgängig gemildert! Der ganze Auftritt kann ein Gemählde des Schmerzes heißen, durch alle seine Grade, vom stummen, bis zum

heraus-

* Laok. p. 3.

** Sophokl. Philokt. Akt. 1. Auftr.

betäubenden Schmerze, der sich selbst gleichsam ertödtet; aber im Ganzen doch das Gemählde des zurückgehaltenen und nicht des ausgelassenen Schmerzes, dies ists unstreitig bei Sophokles von Anfang bis zu Ende.

Und daher auch die Kürze des Akts, der kurz in Worten, aber lang in der Vorstellung ist. Käme es hier auf "das Schreien, auf die jammervollen „Ausrufungen, auf das ausgestoßne und ab„gebrochne häufige α α an„ wie Lessing * will: so weiß ich nichts, was entweder schneller auf einander folgen, oder den Zuschauer unwillig machen muß. Aber das Zurückhalten, das peinliche Verschmerzen, die langen Kämpfe mit dem Weh im Stillen, die endlich mit einer verstohlnen ω μοι! μοι! geschlossen werden; diese dehnen, diese schleichen, und sie sind der Hauptton des ganzen Auftritts. Nun setze man noch den dämmernden Chorus hinzu, der dem entschlafnen Philoktet sein Schlaf-, sein Ruhelied, in sanften langsamen Zügen singet, und hier nicht blos den Akt beschließet, sondern selbst im Akte ist; denn der schlafende Philoktet lieget dem Zuschauer vor Augen; diesen, sage ich, setze man hinzu, und es ist ein langer, ganzer, vollendeter Akt, der meine Seele füllet: aber nicht durchs Ausstoßen, sondern eben durch das Rückhalten des Ach! Und so kann Winkelmann mit Recht sagen: Laokoon

* Laok. p. 4.

leidet, wie des Sophokles Philoktet: nur jener als Bildsäule, bei welcher ein Seufzer ewig dauret, ewig die Brust beklemmet, und dieser als tragische Person, die den langen Seufzer endlich mit einem Ach! schließen, und den wiederkommenden Schmerz mit einem Ach! empfangen muß, die zwar auf einer Saite des Jammers herum irret, aber mit abgesetzten, mit langsam wiederkommenden, mit etwas auf- und absteigenden, mit Zwischentönen des unterdrückten Schmerzes. Sophokles war also derselbe weise Meister in seinem Philoktet, wie Agesander in seinem Laokoon, und bei beiden zeigt sich, nur nach der Verschiedenheit ihres Vorwurfs, einerlei Weisheit, den stillen, den prägnantesten Ausdruck zu suchen, und dem übertriebnen Ausdruck zu entweichen. Und das sagt Winkelmann!

Allerdings ist Schreien der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes*: nur jede Kunst der Nachahmung, und so darf ich auch sagen, jede Gedichtart, hat in Nachahmung dieses Ausdruckes ihre eigenen Gränzen. Wie abwechselnd ist Homer in der Art, wie seine Krieger, seine Helden niederfallen, und wie wiederholend in dem, was den Niederfallenden und Sterbenden gemein ist; aber weder jene Abwechselung, noch diese Wiederholung macht mir das Lessing'sche Wort verständlich: "Homers Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden**!" Sehr

* Laok. pag. 4. ** Laok. pag. 4.

selten, möchte ich sagen, (wenn mich nicht mein Gedächtniß aus Homer trügt) und fast gar nicht, außer wenn eine nähere Bestimmung dieses Charakters es fodert. So gewöhnlich ihm ist, daß sein Krieger mit klirrenden Waffen, mit bebendem Boden, u. s. w. fällt und stirbt, indem ihm Dunkelheit die Augen deckt*; so ungewöhnlich fällt und stirbt einer mit Geschrei, mit Heulen: und alsdann ist dies nicht "der natürliche Eindruck des körperlichen Schmerzes," sondern ein Charakterzug seines Verwundeten. So heult, z. E. bei seiner Verwundung, ein Pherekles **; aber dieser Pherekles ist ein Trojaner, ein unkriegerischer Künstler, ein feiger Flüchtling, der auf der Flucht eingeholt wird; und freilich ein solcher kann sich durch ein Geheul auf seinen Knieen unterscheiden; aber offenbar "nicht der leidenden Natur ihr Recht zu lassen," sondern vermöge seines Charakters. Vermöge dieses, schreiet die Venus laut***; denn sie ist die weichliche Göttinn der Liebe: ihre zarte Haut ist kaum gestreift, kaum wird sie den rothen Ichor, das Götterblut, gewahr, so entsinken ihr die Hände; sie verläßt die Schlacht, sie weint vor Bruder, Mutter, Vater und dem ganzen Himmel: sie ist untröstlich. Wer will nun sagen, daß

* Αμφι δ' οσσε κελαινη νυξ εκαλυψε.

** Iliad. E. 68. ἔριπ' οἰμώξας.

*** Ἡ δέ μέγ' ἰάχουσα. Iliad. E. v. 343.

mit dieſem allen Homer ſie charakteriſire, "nicht um „ſie als die weichliche Göttinn der Wolluſt zu ſchil„dern, ſondern vielmehr, um der leidenden Natur „ihr Recht zu geben?„ Wäre dieß, würde er ſo genau die Seite des Weichlichen * mit jedem Bilde, mit jedem Worte, mit jeder Bewegung zeichnen? würde er ſie noch oben drein von Pallas verſpotten laſſen, als hätte ſie ſich bei einem Liebeshandel vielleicht geritzt? würde ſelbſt ihr lieber Vater Jupiter über ſie lächeln? Lachet dieſer, ſpottet jene, um der leidenden Natur ihr Recht zu geben? und welche leidende Natur iſt ein Riß der blendenden Haut? — Eben ſo wenig ſchreiet der eherne Mars ** aus einer andern Urſache, als eben — weil er der eherne, der eiſenfreſſende Mars iſt, der im Getümmel der Feldſchlacht raſet, und eben ſo wild bei der Verwundung aufſchreiet. Nichts iſt ungezweifelter, als dies, wenn wir Homer ſagen laſſen, was er ſagt; denn wäre es ihm auch nur je eingefallen, das Schreien, als "einen natürlichen Ausdruck des körperlichen „Schmerzes,„ und nicht mit höhern Abſichten zu gebrauchen, ſo wäre der Ausdruck: "Er ward ver„wundet und ſchrie!„ ihm ſo geläufig, als der "er „fiel, und ſchwarze Nacht bedeckte ſeine Augen.„

So weit ſind wir alſo, daß Homer "das Prä„dikat des Schreiens, nicht als einen allgemeinen

* ἀβλαχρών. Iliad. E. v. 337.

** Iliad. E. v. 859.

„Ausdruck des körperlichen Schmerzes, nicht als ei„ne absolute Bezeichnung, der leidenden Natur ihr „Recht widerfahren zu lassen,„ gebrauche; es muß in dem Charakter eben dessen, den er schreien läßt, eine nähere Bestimmung dazu liegen, daß eben dieser schreiet und kein andrer. Und da dünkt es mich jetzt unbestimmt, von seinen Helden allgemein zu reden *, was sie nach ihren Thaten und Empfindungen sind; denn keiner derselben ist an Empfindungen so wenig, als an Worten, Geberden, Körper, Eigenschaften, dem Andern gleich; jeder ist eine eigne Menschenseele, die sich in keinem andern äußert.

Noch minder scheinet mir „das Schreien„ der wichtige, unveränderliche Zug zu seyn, der zu der unveränderlichen Aeußerung eines Menschengefühls gehören müßte: denn einer kann seufzen, der andre ächzen, der dritte schreien, und ein Hannibal in seinem äußersten Kummer lachen. Am mindesten aber ists nothwendige Bestimmung des Helden, als Mensch betrachtet: so daß er ein Unmensch seyn müßte, wenn er nicht schrie. Wäre dies: so hätte Homer lauter Unmenschen besungen. Sein Agamemnon, ein König der Völker, der herrlichste der Griechen vor Troja, wird im tapfersten Gefecht verwundet: er fährt zusammen ** — aber aufzuschreien, zu

* Laok. pag. 5.

** Iliad. λ. v. 254. ΓΙΓΗΣΕΝ τ' ἀρ' ἔπειτα ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων,

weinen, vergißt er; er faßt ſich, und ſtürzt mit ſeinem Spieße deſto ſchärfer in die Feinde: ſollte er deßwegen kein Menſch an Empfindung ſeyn, weil er nicht, wie Mars oder die Venus, aufſchrie? Hektor, der tapferſte Trojaner, wird von des Ajax großem Felſenſtein niedergeworfen, und auf der Bruſt gequetſcht: Spieß und Schild und Helm entfallen: rings um ihn klingen die ehernen Waffen * — aber aufzuſchreien vergißt er. Man muntert ihn auf, begießt ihn mit Waſſer: er kommt zu ſich: blickt auf; aber er ſinkt in die Knie, ſpeiet ſchwarzes Blut — denkt nicht daran, über ſeine Bruſtſchmerzen, über ſeine Seitenſtiche zu ſchreien, und zu weinen! — So mit allen Helden Homers, der auch in dieſem Stücke Charakter beobachtet. Menelaus wird vom Pfeile Pandarus unvermuthet und im wichtigſten Zeitpunkte getroffen: ſein Blut rinnt: Agamemnon fährt zuſammen: Menelaus ſelbſt **; aber nichts mehr! da er den Pfeil in der Wunde ſieht, zieht er ihn aus, und läßt ſeinen Bruder und ſeine Mitſoldaten um ſich ſeufzen. Man weiß, daß Homer eine ordentliche Leiter der Tapferkeit habe, und er hat ſie auch in dieſer anſcheinlichen Kleinigkeit ſogar. Ulyſſes † hält deßwegen ſeinen Schmerz zurück, weil er die Wunde nicht tödlich fühlt; Agamemnon und Menelaus fahren †† bei der Verwundung doch noch

* Iliad. Ξ. v. 418.
** Iliad. Δ. v. 148.
† Iliad. Λ. v. 439.
†† Iliad. Δ. v. 148.

zuſammen; aber endlich der verwundete Diomedes "ſtand, rief dem Sthenelus, ihm den Pfeil aus der Wunde zu ziehen; und da das Blut quoll, ſo ſtrömte ſeine Empfindung, ſtatt in Thränen und Geſchrei, in feurige Gebete wider die Feinde aus*. Solche Unmenſchen ſind die Helden Homers, und je größerer Held, je größerer Unmenſch: ſein Achilles iſt ſogar am Körper unverletzlich.

Iſts alſo bei Homer, daß ſeine Helden ſchreien und weinen müſſen, "um der menſchlichen Natur „treu zu bleiben, wenn es auf das Gefühl der „Schmerzen, wenn es auf die Aeußerung dieſes „Gefühls durch Schreien oder durch Thränen an„kommt?„** Ich wollte nicht, daß ein alter Grieche, deſſen Heldenſeele, als ein ſeliger Dämon, noch in der Welt unſichtbar wandelte, dieſe Behauptung läſe. Was? würde er ſagen, was iſt wohl einem in die Schlacht ziehenden Helden natürlicher, als verwundet, getroffen werden? Aufſchrecken alſo kann er, wenn ihn ein unvermutheter Pfeil trifft; aber in der Schlacht ſchreien und weinen, das thut kein homeriſcher Held der Griechen; ſelbſt kein Held der Trojaner, die doch immer Homer in kleinen Zügen herunterſetzt. Einem Hektor† in ſeinem Tode entſinkt, ſelbſt bei ſeiner letzten ſterbenden Bitte, keine Thräne, kein Ton des Geſchreies: ein Sarpedon††

* Iliad. E. v. 95. etc.
** Laok. pag. 5.
† Iliad. X. v. 330. etc.
†† Iliad. II. v. 586.

knirscht, da er stirbt, und je tapferer, um so gefaßter bei dem Schmerze. Nur die Feigen zittern und weinen und schreien: Pherekles, der feige Flüchtling, und die weichliche Venus, und der eisenfressende trojanische Mars. So dichtet mein Homer.

Und so hält also die so einnehmende Lessing'sche Betrachtung*, über die Empfindbarkeit der Griechen, und den Kontrast derselben gegen rohe Barbaren, und seine Europäer nicht Stich? Die Empfindbarkeit zum Schmerzen bei einem körperlichen Schmerze nicht wohl, wenigstens nicht als homerischer Heldenzug, nicht allgemein, nicht als nothwendiges Kennzeichen der menschlichen Empfindung. Giebts aber keine andre Empfindbarkeit zu Thränen, und auch zu lauten, zu klagenden Thränen, als körperlicher Schmerz? Ohne Zweifel, und eben diese Empfindbarkeit, wenn sie ein Vorzug der Griechen wäre, macht ihnen zwar mehr Ehre; allein die Abhandlung darüber wäre offenbar eine Ausschweifung von dem Satze, den Lessing glaubt erwiesen zu haben,** „daß das Schreien,*** bei Empfindung körperlichen „Schmerzes, besonders nach der alten griechischen „Denkart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann;" ein seltner Satz, der im ersten Ab-

* Laok. p. 4. — 9. ** Laok. p. 9.

*** Daß Homers Helden nicht bei andrer Gelegenheit das Schreien eigen gewesen, leugne ich nicht; wo gehört das aber hieher?

ſchnitt, auch eben ſo ſelten, mit einer Armee von weinenden Helden, die ich im Homer nicht kenne, bewieſen wird. Um alſo doch nicht leer auszugehen, laſſet uns Leſſingen auf ſeinem Abwege folgen.

3.

Die Empfindbarkeit der Griechen zu ſanften Thränen, iſt zu ſehr bekannt in Aeußerungen, als daß man, wie Leſſing, ein einzelnes Beiſpiel, und dazu aus einer bloßen Vermuthung *, nehmen dürfte, die hier vielleicht nicht beweiſet, was ſie beweiſen ſoll. Griechen und Trojaner ſammlen ihre Todten. Beide vergießen heiße Thränen; aber den Trojanern verbietet dies Priamus. Warum verbietet ers ihnen? Er beſorgt, ſagt die Dacier, ſie würden ſich zu ſehr erweichen, und morgen mit wenigerm Muth an den Streit gehen. "Warum aber, fragt Leſſing, „muß nur Priamus dieſes beſorgen? Der Sinn des „Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur „der geſittete Grieche zugleich weinen und tapfer ſeyn „könne; indem der ungeſittete Trojaner, um es zu „ſeyn, alle Menſchlichkeit vorher erſticken müſſe.„ Zu hart für die armen Trojaner! Kann Priamus nicht ihren Thränen Einhalt thun wollen, nicht aus ungeſitteter Barbarei, ſondern weil die Thränen der Trojaner, ſeiner Kinder, freſſender waren, als die Thränen der Griechen. Dieſe waren Angreifende,

* Laok. p. 7.

und ſtritten um der Ehre wegen; ihnen wards alſo leichter, neuen Muth zu faſſen, und Agamemnon brauchte deswegen keine Beſorgniß. Die Trojaner aber litten: ſie waren Angefallene, die nicht der Ehre ſo wohl, als der Sicherheit ihres Lebens wegen, ſtritten *, die ſich in Bedrängniß fühlten, und, halb in Verzweiflung, eines Räubers wegen, ihre Kinder und Männer verlieren; eines Räubers wegen, die Ihrigen begraben mußten. Hier empörten ſich die Empfindungen der Bedrängten, hier floſſen heiße Thränen der murrenden Unſchuld. Und Priamus ließ ſie nicht weinen! Warum? weil er ein ungeſitteter Barbar war, und ſeine Trojaner als ſolche kannte, die nicht zugleich weinen und ſtreiten könnten? Wie, wenn er ſie zurückgehalten hätte, als ein Vater ſeiner unglücklichen Stadt, und ſeines unglückbringenden Sohnes? damit ſie nicht in einem Schickſale, das ihm ſelbſt ſo zu Herzen gieng, gar murren oder verzweifeln möchten? — Doch wenn das auch nicht: noch ſind die Trojaner keine Lappländer, keine Scythen: denn ſie weinen ja um die Ihrigen, und Priamus befürchtet eben ein zu weiches Herz, zu tief einfreſſende Thränen. Gerade alſo das Gegentheil! — Doch aus ſolchen Deutungen kann man immer machen, was man will, und eine bloße Alle-

* Χρειοῖ ἀναγκαίῃ, περὶ τε παίδων καὶ περὶ γυναικῶν. Iliad. 9.

gorie; "der Sinn des Dichters geht tiefer," kann uns endlich so tief führen, daß der Boden sinkt.

Die ganze Dichtkunst der Griechen hat zu viel Spuren dieser Empfindbarkeit ihrer Nation zu Schmerz und Thränen, als daß man bloß muthmaßen dürfte, und sie ist einem großen Theile nach gleichsam ein ganzer lebender Abdruck dieses Gefühls, dieser weichen Seele. Lasset uns diesen Theil die elegische Poesie nennen; aber niemand verstehe hier unter diesem Namen jenen hinkenden Affen, der sich nach unsern weisen Lehrbüchern der Poesie blos im Sylbenmaas unterscheiden soll: sondern Elegie sey mir hier die klagende Dichtkunst, die versus querimoniae nach Horaz, sie mögen sich finden, wo sie wollen, in Epopee und Ode, in Trauerspiel, oder Idylle; denn jede dieser Gattungen kann elegisch werden. In solchem Verstande hat die Elegie ein eignes Gebiet in der menschlichen Seele, nämlich die Empfindbarkeit des Schmerzes und der Betrübniß: man kann also aus ihr über Zeiten und Völker hinaus sehen, und hier wird sich durch Vergleichungen auch die den Griechen eigne Stelle finden. Ich stelle einige Gesichtspunkte ab.

1. Nicht jedes Volk hat für milde Betrübnisse ein gleich zartes Herz; bei manchem haben selbst die Klagen eine rohe Vestigkeit, ein heldenmäßiges Brausen, in welches sie verschlungen werden, und ein solches wird, bei sonst großen Dichtern, mit der Spra-

che dieſer weichen Thränen ſehr unbekannt ſeyn können. So die nordiſchen Skandinavier, die auch bei Trauerfällen, vom Heroismus geſtählt, kaum kurze Seufzer ausſtießen und — ſchwiegen; wenn ſie ſangen, ſo war ihr Geſang kaum die milde elegiſche Thräne.

Der König Regner Lodbrog ſtirbt*: er ſtirbt unter den entſetzlichſten Schmerzen. Stirbt er in Elegien? Läßt er der gequälten ſterbenden Menſchheit, dem von ſeinen Söhnen entfernten brechenden Vaterherze, ſein Recht widerfahren? Eine einzige weiche Thräne hätte den Nachfolger Odins entweihet. Er ſtirbt im Triumphsliede, im Andenken an ſeine Thaten, voll Heldenfreude, voll Rache, voll Muth, voll himmliſcher Hoffnung. "Wir „haben mit Säbelſtreichen gefochten, ſo endet ſein „Geſang, o wüßten meine Söhne die Plagen, die „ich erdulde; wüßten ſie, daß giftige Nattern mir „den Buſen zerfleiſchen — wie heftig würden ſie „ſich nach grauſamen Schlachten ſehnen! Denn die „Mutter, die ich ihnen gab, hat ihnen ein männliches Herz hinterlaſſen."

"Wir haben mit Säbelſtreichen gefochten; doch „jetzt — nahet ſich mein letzter Augenblick. Bald „wird das Schwert meiner Söhne ins Blut des Ella „getaucht ſeyn: ihr Zorn wird entflammen, und dieſe muthige Jugend die Ruhe nicht weiter dulden."

* Malletts Geſchichte von Dänem. p. 112. 113.

„Wir haben mit Säbelſtreichen gefochten in ein „und fünfzig Schlachten, wo die Fahnen flogen. „Von meiner Jugend an, lernte ich, die Spitzen „der Lanzen mit Blute färben, und nie hätte ich „einen tapferern König, als ich bin, zu finden ge„glaubt. — Aber es iſt Zeit aufzuhören: Odin ſen„det ſchon die Göttinnen, mich in ſeinen Pallaſt „zu führen. Da werde ich, auf dem erhabenſten „Platze ſitzend, Bier mit den Göttern trinken. Die „Stunden meines Lebens ſind verfloſſen, ich ſterbe „lächelnd!„ — Das beſte Beiſpiel zu Leſſings Bemerkung über den harten nordiſchen Heldenmuth.

Ein anderes aus einer der beſten kritiſchen Schriften * unſrer Zeit. Abbiorn Prude, der heldenmüthige Däne, in den Händen ſeines Feindes, der mit langſamer Wuth in ſeinen Eingeweiden wühlet — wehklaget er, ſeufzet er? Er denkt an ſeine Mutter, an alle Freuden ſeiner Jugend, und ſeines männlichen Alters; er fühlt ſeine ganze Pein, aber als Held: ſo ſtirbt er. — So ſtirbt der Eskimaux ** an ſeinem Marterpfahl. Freund und Vaterland, Kinder und Mutter, alles, was ihm auf ſeiner Welt das Liebſte iſt, rufet er in ſeinem Sterbegeſange; aber, um über ſie zu weinen, um den Zoll der Menſchlichkeit zu entrichten? Eine einzige weiche Thräne würde den Helden, ſein ganzes Geſchlecht,

* Briefe über die Merkwürd. der Literat. p. 112. 113.

** Geſchichte von Amerika, Th. I. p. 404.

weinen, vergißt er; er faßt ſich, und ſtürzt mit ſeinem Spieße deſto ſchärfer in die Feinde: ſollte er deßwegen kein Menſch an Empfindung ſeyn, weil er nicht, wie Mars oder die Venus, aufſchrie? Hektor, der tapferſte Trojaner, wird von des Ajax großem Felſenſtein niedergeworfen, und auf der Bruſt gequetſcht: Spieß und Schild und Helm entfallen: rings um ihn klingen die ehernen Waffen * — aber aufzuſchreien vergißt er. Man muntert ihn auf, begießt ihn mit Waſſer: er kommt zu ſich: blickt auf; aber er ſinkt in die Knie, ſpeiet ſchwarzes Blut — denkt nicht daran, über ſeine Bruſtſchmerzen, über ſeine Seitenſtiche zu ſchreien, und zu weinen! — So mit allen Helden Homers, der auch in dieſem Stücke Charakter beobachtet. Menelaus wird vom Pfeile Pandarus unvermuthet und im wichtigſten Zeitpunkte getroffen: ſein Blut rinnt: Agamemnon fährt zuſammen: Menelaus ſelbſt **; aber nichts mehr! da er den Pfeil in der Wunde ſieht, zieht er ihn aus, und läßt ſeinen Bruder und ſeine Mitſoldaten um ſich ſeufzen. Man weiß, daß Homer eine ordentliche Leiter der Tapferkeit habe, und er hat ſie auch in dieſer anſcheinlichen Kleinigkeit ſogar. Ulyſſes † hält deßwegen ſeinen Schmerz zurück, weil er die Wunde nicht tödlich fühlt; Agamemnon und Menelaus fahren †† bei der Verwundung doch noch

* Iliad. Ξ. v. 418.
** Iliad. Δ. v. 148.
† Iliad. Λ. v. 439.
†† Iliad. Δ. v. 148.

zusammen; aber endlich der verwundete Diomedes "stand, rief dem Sthenelus, ihm den Pfeil aus der Wunde zu ziehen; und da das Blut quoll, so strömte seine Empfindung, statt in Thränen und Geschrei, in feurige Gebete wider die Feinde aus *. Solche Unmenschen sind die Helden Homers, und je größerer Held, je größerer Unmensch: sein Achilles ist sogar am Körper unverletzlich.

Ists also bei Homer, daß seine Helden schreien und weinen müssen, "um der menschlichen Natur „treu zu bleiben, wenn es auf das Gefühl der „Schmerzen, wenn es auf die Aeußerung dieses „Gefühls durch Schreien oder durch Thränen an„kommt?„ ** Ich wollte nicht, daß ein alter Grieche, dessen Heldenseele, als ein seliger Dämon, noch in der Welt unsichtbar wandelte, diese Behauptung läse. Was? würde er sagen, was ist wohl einem in die Schlacht ziehenden Helden natürlicher, als verwundet, getroffen werden? Aufschrecken also kann er, wenn ihn ein unvermutheter Pfeil trifft; aber in der Schlacht schreien und weinen, das thut kein homerischer Held der Griechen; selbst kein Held der Trojaner, die doch immer Homer in kleinen Zügen heruntersetzt. Einem Hektor† in seinem Tode entsinkt, selbst bei seiner letzten sterbenden Bitte, keine Thräne, kein Ton des Geschreies: ein Sarpedon ††

* Iliad. E. v. 95. etc.
** Laok. pag. 5.
† Iliad. X. v. 330. etc.
†† Iliad. II. v. 586.

knirscht, da er stirbt, und je tapferer, um so gefaßter bei dem Schmerze. Nur die Feigen zittern und weinen und schreien: Pherekles, der feige Flüchtling, und die weichliche Venus, und der eisenfressende trojanische Mars. So dichtet mein Homer.

Und so hält also die so einnehmende Lessing'sche Betrachtung*, über die Empfindbarkeit der Griechen, und den Kontrast derselben gegen rohe Barbaren, und seine Europäer nicht Stich? Die Empfindbarkeit zum Schmerzen bei einem körperlichen Schmerze nicht wohl, wenigstens nicht als homerischer Heldenzug, nicht allgemein, nicht als nothwendiges Kennzeichen der menschlichen Empfindung. Giebts aber keine andre Empfindbarkeit zu Thränen, und auch zu lauten, zu klagenden Thränen, als körperlicher Schmerz? Ohne Zweifel, und eben diese Empfindbarkeit, wenn sie ein Vorzug der Griechen wäre, macht ihnen zwar mehr Ehre; allein die Abhandlung darüber wäre offenbar eine Ausschweifung von dem Satze, den Lessing glaubt erwiesen zu haben,** „daß das Schreien,*** bei Empfindung körperlichen „Schmerzes, besonders nach der alten griechischen „Denkart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann;„ ein seltner Satz, der im ersten Ab-

* Laok. p. 4. — 9. ** Laok. p. 9.

*** Daß Homers Helden nicht bei andrer Gelegenheit das Schreien eigen gewesen, leugne ich nicht; wo gehört das aber hieher?

ſchnitt, auch eben ſo ſelten, mit einer Armee von weinenden Helden, die ich im Homer nicht kenne, bewieſen wird. Um alſo doch nicht leer auszugehen, laſſet uns Leſſingen auf ſeinem Abwege folgen.

3.

Die Empfindbarkeit der Griechen zu ſanften Thränen, iſt zu ſehr bekannt in Aeußerungen, als daß man, wie Leſſing, ein einzelnes Beiſpiel, und dazu aus einer bloßen Vermuthung *, nehmen dürfte, die hier vielleicht nicht beweiſet, was ſie beweiſen ſoll. Griechen und Trojaner ſammlen ihre Todten. Beide vergießen heiße Thränen; aber den Trojanern verbietet dies Priamus. Warum verbietet ers ihnen? Er beſorgt, ſagt die Dacier, ſie würden ſich zu ſehr erweichen, und morgen mit wenigerm Muth an den Streit gehen. "Warum aber, fragt Leſſing, „muß nur Priamus dieſes beſorgen? Der Sinn des „Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur „der geſittete Grieche zugleich weinen und tapfer ſeyn „könne; indem der ungeſittete Trojaner, um es zu „ſeyn, alle Menſchlichkeit vorher erſticken müſſe." Zu hart für die armen Trojaner! Kann Priamus nicht ihren Thränen Einhalt thun wollen, nicht aus ungeſitteter Barbarei, ſondern weil die Thränen der Trojaner, ſeiner Kinder, freſſender waren, als die Thränen der Griechen. Dieſe waren Angreifende,

* Laok. p. 7.

und ſtritten um der Ehre wegen; ihnen wards alſo leichter, neuen Muth zu faſſen, und Agamemnon brauchte deswegen keine Beſorgniß. Die Trojaner aber litten: ſie waren Angefallene, die nicht der Ehre ſo wohl, als der Sicherheit ihres Lebens wegen, ſtritten*, die ſich in Bedrängniß fühlten, und, halb in Verzweiflung, eines Räubers wegen, ihre Kinder und Männer verlieren; eines Räubers wegen, die Ihrigen begraben mußten. Hier empörten ſich die Empfindungen der Bedrängten, hier floſſen heiße Thränen der murrenden Unſchuld. Und Priamus ließ ſie nicht weinen! Warum? weil er ein ungeſitteter Barbar war, und ſeine Trojaner als ſolche kannte, die nicht zugleich weinen und ſtreiten könnten? Wie, wenn er ſie zurückgehalten hätte, als ein Vater ſeiner unglücklichen Stadt, und ſeines unglückbringenden Sohnes? damit ſie nicht in einem Schickſale, das ihm ſelbſt ſo zu Herzen gieng, gar murren oder verzweifeln möchten? — Doch wenn das auch nicht: noch ſind die Trojaner keine Lappländer, keine Scythen: denn ſie weinen ja um die Ihrigen, und Priamus befürchtet eben ein zu weiches Herz, zu tief einfreſſende Thränen. Gerade alſo das Gegentheil! — Doch aus ſolchen Deutungen kann man immer machen, was man will, und eine bloße Alle-

* Χρειοῖ ἀναγκαίῃ, περὶ τε παίδων καὶ περὶ γυναικῶν. Iliad. 9. 57.

gorie; "der Sinn des Dichters geht tiefer," kann uns endlich so tief führen, daß der Boden sinkt.

Die ganze Dichtkunst der Griechen hat zu viel Spuren dieser Empfindbarkeit ihrer Nation zu Schmerz und Thränen, als daß man bloß muthmassen dürfte, und sie ist einem großen Theile nach gleichsam ein ganzer lebender Abdruck dieses Gefühls, dieser weichen Seele. Lasset uns diesen Theil die elegische Poesie nennen; aber niemand verstehe hier unter diesem Namen jenen hinkenden Affen, der sich nach unsern weisen Lehrbüchern der Poesie blos im Sylbenmaas unterscheiden soll: sondern Elegie sey mir hier die klagende Dichtkunst, die versus querimoniae nach Horaz, sie mögen sich finden, wo sie wollen, in Epopee und Ode, in Trauerspiel, oder Idylle; denn jede dieser Gattungen kann elegisch werden. In solchem Verstande hat die Elegie ein eignes Gebiet in der menschlichen Seele, nämlich die Empfindbarkeit des Schmerzes und der Betrübniß: man kann also aus ihr über Zeiten und Völker hinaus sehen, und hier wird sich durch Vergleichungen auch die den Griechen eigne Stelle finden. Ich stelle einige Gesichtspunkte ab.

1. Nicht jedes Volk hat für milde Betrübnisse ein gleich zartes Herz; bei manchem haben selbst die Klagen eine rohe Vestigkeit, ein heldenmäßiges Brausen, in welches sie verschlungen werden, und ein solches wird, bei sonst großen Dichtern, mit der Spra-

che dieſer weichen Thränen ſehr unbekannt ſeyn können. So die nordiſchen Skandinavier, die auch bei Trauerfällen, vom Heroismus geſtählt, kaum kurze Seufzer ausſtießen und — ſchwiegen; wenn ſie ſangen, ſo war ihr Geſang kaum die milde elegiſche Thräne.

Der König Regner Lodbrog ſtirbt*: er ſtirbt unter den entſetzlichſten Schmerzen. Stirbt er in Elegien? Läßt er der gequälten ſterbenden Menſchheit, dem von ſeinen Söhnen entfernten brechenden Vaterherze, ſein Recht widerfahren? Eine einzige weiche Thräne hätte den Nachfolger Odins entweihet. Er ſtirbt im Triumphsliede, im Andenken an ſeine Thaten, voll Heldenfreude, voll Rache, voll Muth, voll himmliſcher Hoffnung. "Wir „haben mit Säbelſtreichen gefochten, ſo endet ſein „Geſang, o wüßten meine Söhne die Plagen, die „ich erdulde; wüßten ſie, daß giftige Nattern mir „den Buſen zerfleiſchen — wie heftig würden ſie „ſich nach grauſamen Schlachten ſehnen! Denn die „Mutter, die ich ihnen gab, hat ihnen ein männliches Herz hinterlaſſen.„

"Wir haben mit Säbelſtreichen gefochten; doch „jetzt — nahet ſich mein letzter Augenblick. Bald „wird das Schwert meiner Söhne ins Blut des Ella „getaucht ſeyn: ihr Zorn wird entflammen, und dieſe muthige Jugend die Ruhe nicht weiter dulden.„

* Malletz Geſchichte von Dänem. p. 112. 113.

„Wir haben mit Säbelſtreichen gefochten in ein „und fünfzig Schlachten, wo die Fahnen flogen. „Von meiner Jugend an, lernte ich, die Spitzen „der Lanzen mit Blute färben, und nie hätte ich „einen tapferern König, als ich bin, zu finden ge„glaubt. — Aber es iſt Zeit aufzuhören: Odin ſen„det ſchon die Göttinnen, mich in ſeinen Pallaſt „zu führen. Da werde ich, auf dem erhabenſten „Platze ſitzend, Bier mit den Göttern trinken. Die „Stunden meines Lebens ſind verfloſſen, ich ſterbe „lächelnd!„ — Das beſte Beiſpiel zu Leſſings Bemerkung über den harten nordiſchen Heldenmuth.

Ein anderes aus einer der beſten kritiſchen Schriften * unſrer Zeit. Abbiorn Prude, der heldenmüthige Däne, in den Händen ſeines Feindes, der mit langſamer Wuth in ſeinen Eingeweiden wühlet — wehklaget er, ſeufzet er? Er denkt an ſeine Mutter, an alle Freuden ſeiner Jugend, und ſeines männlichen Alters; er fühlt ſeine ganze Pein, aber als Held: ſo ſtirbt er. — So ſtirbt der Eskimaux ** an ſeinem Marterpfahl. Freund und Vaterland, Kinder und Mutter, alles, was ihm auf ſeiner Welt das Liebſte iſt, rufet er in ſeinem Sterbegeſange; aber, um über ſie zu weinen, um den Zoll der Menſchlichkeit zu entrichten? Eine einzige weiche Thräne würde den Helden, ſein ganzes Geſchlecht,

* Briefe über die Merkwürd. der Literat. p. 112. 113.

** Geſchichte von Amerika, Th. I. p. 404.

und ſeinen Freund und ſein Vaterland entehren. Kein Ach alſo entwiſcht ihm, ſelbſt unter den grauſamſten Schmerzen: geſenget und gebrannt ſingt er ſeinen Martergeſang. Er wird zum deſto langſamern Tode losgebunden, und — raucht mit Scherz und Spott ſeine Pfeife Tabak mit andern: die Martern fangen wieder an; er ſpottet, ſchweigt, wird ihr Lehrer in neuen Qualen, ſingt und ſtirbt im Triumphe. So der Eskimaux!

Wo alſo das Herz eines Volkes Kieſelſtein iſt: da ſchlägt der heftigſte Schmerz, er treffe nun Leib oder Seele, nichts als heroiſche Funken; denn woher ſollte dem Kieſelſtein eine zarte elegiſche Thräne kommen? Der Heldenmuth, die Liebe zum Vaterlande und zum Ruhme ſeines Stammes, das heroiſche Bündniß mit ſeinem Freunde, der ſein Rachengel ſeyn ſoll: die ganze Bildung einer rohen und ſtarken Natur zum unerſchütterten Nachfolger Odins und anderer thränenloſen Helden, die ihrem Volk, ihrer Republik, eben den Geiſt der Tapferkeit einflößen — dies Alles betäubte Menſchlichkeit und Gefühl und Thränen.

2. Nun laßt dieſen Heldenmuth, dieſe Liebe zum Vaterlande, und zum Ruhme ſeines Stammes, dies Gefühl für Freundſchaft, und die unverhüllte Offenheit der Seele — laßt dieſe edlen und großen Geſinnungen ſich alle ohne ſolche Verſchanzung und Verhärtung äußern: die größte Tapferkeit wird ſich als-

dann immer als die empfindbarste Menschheit zeigen. "Nach ihren Thaten werden solche Leute Geschöpfe „höherer Art seyn; nach ihren Empfindungen Men„schen.„

Und sollte es nur unter den Griechen diese Doppelgeschöpfe höherer Art, diese Heldenmenschen, diese Semonen gegeben haben? Und unsre Ureltern wären Barbaren, und alle nordischen Barbaren in diesem Stücke Unmenschen gewesen? Menschliches Gefühl muß jedem einwohnen, der ein Mensch ist; es muß, wo es erstickt, wo es in rohe Tapferkeit verschlungen werden soll, erst von tausend Beispielen, von einem großen unter einer Nation lebenden Vorbilde, von dem ganzen Geiste des Volks, und durch alle Eindrücke der Erziehung von Jugend auf gewaltig bestürmt, und dahin endlich gerissen werden, daß es mit diesen Beispielen wetteifere, daß es diesem großen Vorbilde, das den Geist dieses Volks bestimmet, folge. Wo dies nicht ist: da wird sich die unverhüllte Natur zeigen; die Empfindungen der Menschheit werden sich in ein Heldengewand kleiden, und der Sinn des Helden sich wiederum der menschlichen Thräne nicht schämen — es sey unter einem Volke, wo es wolle!

Und wie? wenn wir ein solches Volk auch mitten unter nordischen Gebirgen, mitten unter Barbaren, selbst unter dem Namen eines barbarischen Volks begriffen, und mit nichts als Kriegen beschäf-

tigt auffänden? und welches doch gleich fern von Griechenland, als von seinen Sitten, alle die menschliche Empfindbarkeit zeigte, die kaum ein Grieche gezeigt hat — bliebe da noch der Gegensatz so ganz vest: "Unsere nordischen Uraltern waren Barbaren. „Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des To„des mit unverwandtem Auge entgegen sehen, we„der seine Sünde, noch den Verlust seines liebsten „Freundes beweinen, sind Züge des alten nor„dischen Heldenmuths. Nicht so der Grie„che!„* Wenn ich nun hier einfiele und fortführe: "Nicht so der Schotte, der Celte, der Irre!„ er äußerte seine Schmerzen und Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege zur Ehre und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. "So hätte ich für meine Barbaren alles gesagt, was Lessing von seinen Griechen, im Contrast mit den nordischen Barbaren, und doch für meine nordischen Barbaren noch nicht genug.

Ich kenne kein poetisches Volk der Erde, welches große und sanfte Empfindungen, so sehr in Eine Gesinnung verbunden, und in Einer Seele den Heroismus des Helden- und Menschengefühls so ganz gehabt hätte, als die — alten Schotten, nach Maasgabe ihrer jetzt aufgefundenen Gesänge. Eine sichere

* Laok. p. 6.

den Begleiter seines Lebens. Da also gab es einen Herkules und Jolaus, einen Aeneas und Achates, einen Oreſtes und Pylades, einen Theſeus und Pirithous, einen David und Jonathan: mithin eine Quelle des Gefühls der Freundſchaft für den Helden, die jetzt für den bloſen Bürger und Geſellſchafter beinahe verſiegen iſt. Da also, da floßen, wenn der Tod, wenn ein Unglück die trennte, die das Leben nicht trennen konnte, ſo edle Heldenthränen, wie der Held Achilles um ſeinen Patroklus, wie ein Pylades um ſeinen Oreſtes, wie der Held David um ſeinen Jonathan weinten.

Nun laßt die Welt zu einer ſolchen Freundſchaft verſchwinden: die Art des Lebens mache nicht mehr zween ſolche Begleiter im Leben und Tode nöthig: das Feierliche bei ſolchen Verbindungen laſſe nach: der Beruf der Menſchen zu arbeiten, zu Lebensarten werde verſchiedner und gleichſam unſtäter: der Zuſtand der Bürger und Mitbürger ruhiger: jeder ſich ſelbſt ſein Gott in der Welt — wo wird alsdann ein Kriegshaufen von Liebhabern, von männlichen Geliebten, ein böotiſcher ἱερος λοχος noch Statt finden? Der Freund wird ein Geſellſchafter, und ein Ding ſeyn, was man will, nur nicht, was er in der Welt der Helden und der Freundſchaftsbündniſſe war, es mochte dieſe Welt übrigens in Griechenland, oder Schottland, oder Amerika leben.

„äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer: er „schämte sich keiner seiner menschlichen Schwachhei„ten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Eh„re, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten.„ Und dieser Schotte war ein Barbar von einem nordischen Gebirge.

Schilrick trauret um seine entfernte Vinvela*; sie erscheint, sie spricht im sausenden Lüftchen: "Ich „hörte von deinem Tode; ich hörte und trauerte um „dich, Schilrick. Vor Gram um dich gab ich den „Geist auf. Schilrick, ich liege erblaßt im Grabe.„ Sie flieht, sie fährt davon, wie der graue Nebel im Winde. Schilrick klagt sie; die sanfteste, feierlichste Elegie der Liebe! — "Nur ein Schotte, würde ich im Lessing'schen Enthusiasmus sagen, nur ein Schotte kann zugleich weinen und tapfer seyn!„

Was geht über das Gedicht: Colma, Comala*: an Wahrheit und Einfalt, an Süßigkeit und Hoheit, an Stärke und Zartheit der Gedanken, der Empfindungen, des Ausdrucks, an Inhalt und Einkleidung; was geht an allem diesem über die elegischen Liebesgesänge dieser Nation, die sich durch nichts, als an Bardenliedern voll tragischer Heldenthaten, und voll tragischer Heldenliebe ergötzten? Nichts, selbst aus dem griechischen Alterthume nichts! Die Liebe der Griechen, ihre sanften Empfindungen und Klagen, sind weicher und wortströ-

* Ebendas. p. 4. ** Ebendas. p. 81.

mend, wenn ich sie mit diesen Barbaren vergleiche, bei denen die Liebe in stolzer, in heldenstolzer Seele wohnte, sich zu einer sanften Schwärmerei, zu einer erhabnen Heldenzärtlichkeit hob, und auch in den Elegien der Liebe durch große Gesinnungen rühret und bezaubert. Die gewässerten Klagen unserer Elegisten ermüden mein Ohr; aber dort, in diesem feierlichen Alterthume, dort tönet eine Melancholie der Liebe, die uns lehret, daß "nicht blos der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer seyn könne", der barbarische Schotte könne es besser.

Vielleicht aber war dies nur so mit Einer Empfindung der Menschlichkeit, indeß alle andre von Tapferkeit erstickt werden mußten? Wie kann doch Eine Statt finden, ohne zugleich Allen Raum zu machen? Die elegische Stimme der Schotten ist in der Vater-, in der Geschlechtsliebe eben so süß und tapfer, als in der Weiberliebe. Man weiß, was in den alten Zeiten der Ruhm des Stammes galt: eine Empfindung, die bis auf den dummen Ahnenstolz aus den Seelen unserer Zeiten weggeschwemmt zu seyn scheinet. Wo fließen edlere Thränen, als wenn der Sohn Fingals, Ossian,* das Andenken seiner Söhne und seines Vaters, ihrer Thaten und ihres Todes erneuert — wo sind edlere Thränen, als diese, auf den Wangen des Greises, der, "gleich einer alten Eiche, dasteht: aber der

* Ebendas. p. 17. 21. u. f.

Brand hat meine Zweige weggesengt, und ich bebe bei den Flügeln des Nords. Allein, allein soll ich an meinem Orte zu Staube werden.„ So klagt der tapfere Ossian, und so läßt derselbe den Arnim, so den grauhaarigen Carryl klagen: so klagen die Helden, die Väter ihrer Stämme. Alle Empfindungen der Helden und der Menschen, z. E. Vaterlands- und Geschlechter-, Freundes- und Weiber- und Menschenliebe — alle leben in den Gedichten dieses Volks, wie in Abdrücken ihrer Seele.

Und so war es wohl nicht der Grieche allein, der zugleich weinen und tapfer seyn konnte.* So war nicht jeder, der Barbar heißt, der in einem rauhen Klima wohnte, und die Bildung der Griechen nicht kannte, von der Art, "daß er, um tapfer zu seyn, „alle Menschlichkeit ersticken müßte.„ So lag es also wohl nicht an der National-Seele, am Temperament, am Clima, am Gesittetseyn der Griechen, wenn sie beides verbanden: Und so müssen also andre Gründe seyn, die diese Mischung von Heldenthum und Menschlichkeit bei ihnen und bei den Barbaren hervorbrachten, oder nicht hervorbrachten. Sollten uns diese Gründe nicht auf den Weg bringen: worinn und woher auch die Griechen so empfindbar gewesen?

* Laok. p. 6.

Tugenden sind doch von diesen die wenigsten menschlich, und was ist im Stande, menschliche Empfindungen zu erregen, als — — Menschheit? Wo bleiben nun die Namen ohne Thaten, die Rangstellen ohne wirkliche Verdienste, die Bemühungen und Aemter unsrer Zeit ohne Geist und Leben, die Religionen ohne menschliche Tugend — wo bleiben alle sämtliche gelehrte, reiche, vornehme, andächtige Narren unsrer bürgerlichen und feinen und allerchristlichsten Welt, sind die wohl einer menschlichen Thräne werth?

Endlich, als man den wahren Gebrauch des menschlichen Lebens und der Glückseligkeit vielleicht besser, obgleich nicht aus Predigten und Moralen, kannte, und das Leben mehr genoß und menschlicher anwandte, natürlich waren da auch die bittern Zufälle des Lebens rührender. Der Tod eines Jünglinges, der sein Leben nicht genossen, der in der Blüthe seiner Jahre dahin fällt, wie ein junger schöner Pappelbaum — ein solcher Fall ist bei Homer die Veranlassung zu Bildern, die auch in dem Heldenauge eine zarte Thräne der Menschlichkeit erwecken können, weil sie — menschlich sind: und ich würde kaum eine gute Idee von dem Jünglinge fassen, den bei Homer diese Bilder nicht rührten. Eine eben so zarte Empfindung erregt der Tod eines Mannes, der sein Leben nur halb gebraucht, der z. E. wie der Protesilaus Homers, halbgeendigte Pallaste der

flickte das Beiſpiel Odins die eine Art des Ausbruchs, die Heldenthräne, um die andre um ſo mehr zu verſtärken: Heldenthaten.

Nun aber ändere man dieſen Geiſt der Zeit: die ganze Welt werde das Land des Weiſen, oder des tauglichen und angenehmen Narren; allmählich werden ſich die Bande ſchwächen, die das Herz des Eingebohrnen an den Boden der Natur hefteten; ihm wird alſo auch das Unglück, oder die Entfernung ſeines Vaterlandes nicht mehr ſo zu Gemüthe bringen: und ſo iſt auch die edle Thräne um das Vaterland verſiegt, die dort den Helden und den Weiſen nicht verunzierte, ſondern ehrte. Sie wird höchſtens der eigennützigen oder üppigen Thräne Raum machen, die ein Ovid mitten in ſeinem traurigen Geſchwätz, oder Buſſi-Rabutin in ſeinem ächzenden Unſinn, nach einem wohllüſtigen Hofe fließen läßt. Und ſo iſt eine Quelle dieſes Heldengefühls ausgetrocknet: "die Bildung, die Erziehung für das Vaterland."

2. Wenn noch ein jedes Geſchlecht, eine jede Familie, unzertrennt und Eins im Ganzen, einen Baum bildet, wo die Zweige und Früchte dem Stamme zur Ehre gereichen, und durch das Abreißen derſelben der Stamm ſelbſt verwundet wird: wie bedeutend ſind alsdann die gefühlvollen Züge Homers bei ſeinen fallenden Helden: "er fiel, ein blühender Jüngling; der Vater wars nicht, der ihm zum

„Kriege rieth! — er ſtammt aus einem edeln Ge„ſchlechte; mit ſeinem Tode aber iſt dies geendigt — „er war aus fernem Lande gekommen; nie aber wird „er in daſſelbe zurückkehren — die Söhne des Rei„chen fielen; der Vater hat alles für Fremde geſamm„let.„ In dieſe Welt alſo gehören die Heldenklagen des Priamus um ſeinen Hektor, den Ruhm ſeines Geſchlechts, die Mauer von Troja: in dieſe Welt die Klagen Oſſians um ſeine abgeſchiedenen Söhne; die ganze rührende Umarmung Hektors, mit der er an ſeinem kleinen Aſtyanax hieng: die Klagen der Elektra und andrer tragiſchen Heldinnen, der rührende Hingang der Morgenländer zu ihren Vätern, u. ſ. w. eine Ader des Gefühls, die die beſten Dichtungen und Geſchichte, nicht blos der Griechen, ſondern aller Völker durchſtrömt, bei denen dieſe Einigkeit der Geſchlechter, dies Familiengefühl lebte.

Nun erſticke man aber daſſelbe: man gehe über die natürlichen Bedürfniſſe der unverdorbnen menſchlichen Seele und der einfachern Lebensart hinaus: man mache die Ehre zu einem Wirthſchaftsvergleich, zu einem Stande der Mode, und Eheleute zu nichts als einander läſtigen oder zeitkürzenden Perſonen: man erziehe die Brüder, daß ſie ſchon an den Brüſten einer Fremden nicht mehr Brüder ſind, und anwachſend immer fremder werden: man knüpfe Perſonen, die ſchon am Hochzeittage getrennt ſind, und

lege Kinder in ihre Arme, die blos ihren Namen haben dürfen — freilich so wird eine Nerve des Gefühls getödtet: es erlischt der Ehrenname: „Achilles, ein Sohn Peleus„ allmählich: die Sehnsucht des Ulysses nach seiner alten Penelope und seinem steinigten Ithaka dünkt uns abentheuerlich: der gefühlvolle Stolz der Morgenländer auf ihre Geschlechtswürde wird lächerlich in unsern Augen, und die Klagen eines Hallers, Klopstocks, Canitz, Oeders, dünken vielen artigen Ehemännern so poetisch, als eine Anrufung an die Muse.

Es war eine Zeit (sie ist noch jetzt unter den Wilden!) da es Freunde gab, in einem Verstande, der sonst kaum Statt findet: zwei unzertrennliche Gefährten in Glück und Unglück, durch die heiligsten Gesetze verbunden, wetteifernd in den strengsten Pflichten, und in Erfüllung derselben Muster ihrer Vaterstadt, und die Verehrung des Landes. Zu diesem Gefühl erzogen, besiegelten sie dasselbe also oft mit ihrem Tode und Blute: sie verließen ihren Freund nie, auch in Lebensgefahren, denen die damalige Tapferkeit mehr als unsre Ueppigkeit ausgesetzt war; die kleinste Untreue gegen ihren Freund machte sie zum Spott ihres Geschlechts, und zum Abscheu der Stadt; sie waren nach allen Gesetzen verbunden, seinen Tod zu rächen, und die letzte Stimme des Einen, vielleicht gefangenen, vielleicht getödteten Freundes war — an seinen Freund, an

den Begleiter seines Lebens. Da also gab es einen Herkules und Jolaus, einen Aeneas und Achates, einen Oreſtes und Pylades, einen Theſeus und Pirithous, einen David und Jonathan: mithin eine Quelle des Gefühls der Freundschaft für den Helden, die jetzt für den blosen Bürger und Geſellſchafter beinahe verſiegen iſt. Da also, da floßen, wenn der Tod, wenn ein Unglück die trennte, die das Leben nicht trennen konnte, so edle Heldenthränen, wie der Held Achilles um seinen Patroklus, wie ein Pylades um seinen Oreſtes, wie der Held David um seinen Jonathan weinten.

Nun laßt die Welt zu einer solchen Freundschaft verschwinden: die Art des Lebens mache nicht mehr zween solche Begleiter im Leben und Tode nöthig: das Feierliche bei solchen Verbindungen laſſe nach: der Beruf der Menschen zu arbeiten, zu Lebensarten werde verschiedner und gleichsam unstäter: der Zustand der Bürger und Mitbürger ruhiger: jeder sich selbst sein Gott in der Welt — wo wird alsdann ein Kriegshaufen von Liebhabern, von männlichen Geliebten, ein böotiſcher ἱερος λοχος noch Statt finden? Der Freund wird ein Geſellſchafter, und ein Ding seyn, was man will, nur nicht, was er in der Welt der Helden und der Freundschaftsbündniſſe war, es mochte dieſe Welt übrigens in Griechenland, oder Schottland, oder Amerika leben.

Verſtopft iſt alſo eine neue Quelle zu Heldenthränen, wenigſtens iſt das rührendſte Bild zweener Freunde jetzt ein Cabinetſtück blos, und nicht mehr ein Schauſpiel der Welt, wie ehedem; und ſo anders, als Achilles, als Held, nach unſern Zeiten ſeyn müßte: ſo fremde iſt für ſie "der um ſeinen Patroklus weinende und bis zum Unſinn betrübte und raſende Achilles!„

Wenn es eine Zeit und ein Land giebt, da die Schönheit noch mehr Natur, noch minder Putz und Schminke, da die Liebe noch nicht Galanterie, und die männliche Gabe zu gefallen etwas mehr als Artigkeit iſt: da wird auch die Empfindung, die Sprache, und ſelbſt die Thräne der Liebe Würde haben, und ſelbſt das Auge eines Helden nicht entehren. Freilich wird dieſer nicht, wie Polyphem, der Cyklope Theokrits, elegiſiren; aber gewiß noch weniger mit dem Philoktet des Chateaubrun, und mit dem verliebten griechiſchen Helden der franzöſiſchen Bühne. Die wahre Empfindung, und ein männlicher Werth hat ſeine Würde und Hoheit, ohne dieſe von ungeheuren Metaphern, von galanten Wortſpielen, oder von artigen Seufzern zu borgen: und auch hier ſey die Liebesſprache der alten ſchottiſchen Helden Beiſpiel. — Sie handeln als Helden, und fühlen als Menſchen.

Da aber freilich keine Empfindung ſo gern das Reich der Phantaſie zu ihrem Gebiet haben mag,

als die Liebe: so kann auch keine so leicht von der Würde und Wahrheit ab, und in Phantasterei und Spielwerk hinein gerathen, als diese: und so ist, aus mancherlei Ursachen, zwischen der Heldenthräne der Liebe, und zwischen der Verachtung nur immer ein schmaler Rand. Unter allen menschlichen Schwachheiten, deren sich ein Held nicht schämen dürfte, ist diese die delikateste; und daß sie es sey, kann ein großer Trupp verliebter Roman- und Theaterhelden beweisen. — — Hier indessen hatten die griechischen Dichter einen ziemlichen unerkannten Vortheil, nämlich den Zutritt zu einem ihnen nationellen Liebesreiche voll sehr poetischer Phantasien, die sie aus mancher Verlegenheit reißen mußten. Die Liebesbegebenheiten ihrer Götter und Göttinnen, das ganze Gefolge der Venus, der Grazien und Amors, hundert schöne und unterhaltende Anekdoten aus der Mythologie der Liebe, gaben ihrer Sprache der Liebe eine Süßigkeit und eine Würde, die unsre Zeit nur zu oft nachahmet, um — lächerlich zu werden. Wenn in unsern Elegien und Oden der Amor mit seinen Pfeilen umherflattert, wenn man den Griechen und Römern eine ganze Nomenklatur von Liebesausdrücken abgeborget hat, und diese endlich sogar in Briefe zwischen Mannspersonen ausschüttet: so verliert sich das Spielwerk von der Würde, ich will nicht sagen, einer Heldenseele, sondern nur des gesunden Verstandes völlig ab, und wird fader Un-

der Held liegen, ohne den Troja nicht kann erobert werden: ein Becher von Holz, etwas Feuergeräth — iſt der ganze Schatz des Königes — und o Götter! hier eitervolle Lappen, Zeugen ſeiner Krankheit! — Er iſt fort — wie weit kann der Elende forthinken? Ohne Zweifel mußte ers — nach Speiſe vielleicht! vielleicht nach einem lindernden Kraut! daß ers doch fände! daß man ihn doch ſähe! Indeſſen * geht die Scene des Betruges an, da Ulyſſes den Neoptolemus ſo weit bringt, daß dieſer gutherzige Redliche, der Sohn des redlichen Achilles, einen Fremden, einen Elenden, mit Liſt, durch Lügen und Ränke gefangen nehmen ſoll. Ich weiß es, daß die Griechen, zumal Sophokles, jene unmoraliſchen Ungeheuer ſo haſſet, als er nur die moraliſchen haſſen mag, und daß er auf ſeinem Theater nichts als Menſchen, weder Engel noch Teufel vorſtellet; allein Ulyſſes, wie er hier erſcheint, iſt nicht blos der ſchlaue, der verſchlagene Ulyſſes Homers: er iſt ein Verführer, der offenbar Grundſätze der Treuloſigkeit verräth, die alle Tugend übern Haufen werfen, und, pfui des Böſewichts! bei dem das Laſter ſchon zur Sprache durch Grundſätze geworden. Sophokles alſo will lieber die Vorwürfe der Moralitäts-Pedanten auf ſich nehmen, die jeden Ausſpruch von der Bühne zu einem Sittenſpruche des Pythagoras haben wollen: er mahlt ſeinen Ulyſſes

* Auftr. 2.

ſehe ich ſeine ruhmliebenden Thränen gern: ich weine mit, mit dem jungen Helden: aber bei der Verwundung weine und ſchreie er nicht, ſonſt iſt er Achilles nicht mehr. Um ſeinen Freund Patroklus heule und ächze und traure er;* ich fühle ſeine Thränen und ſein edles Herz: ich würde ihn nicht verehren, wenn er ein ſtoiſcher Held wäre: ſo ſeufze Agamemnon** über ſeinen verwundeten Bruder, und Priamus über ſeinen erſchlagenen Sohn: das ſind Leiden der Seele und edle Thränen, mit denen ja das Geſchrei und das Weinen über eine Wunde nicht in Vergleich kommt. Keiner von den Helden Homers ſchreiet und weinet über ſo etwas, und ſollte es lohnen, den ganzen Homer zu ändern, damit der Leſſing'ſche Satz wahr werde: "So ſehr auch Homer ſonſt ſeine Helden über die menſchliche Natur erhebt; ſo treu bleiben ſie ihr doch ſtets, wenn es auf die Aeußerungen dieſes Gefühls, durch Schreien oder durch Thränen, ankommt?" † Ich wollte, Leſſing hätte dies nicht geſchrieben.

5.

Aber Philoktet? — Leſſing hat einen groſſen Abſchnitt†† darauf verwandt, Sophokles zu vertheidigen, daß er körperliche Schmerzen aufs

* Iliad. Σ. v. 21. etc. Ψ. v. 18. etc.

** Iliad. Δ. v. 148.

† Laok. pag. 5. †† Laok. pag. 31. — 49.

Theater gebracht, und einen Helden in diesem Schmerzen schreien lasse. Die ganze Vertheidigung ist von der Seite des Dramaturgs, und verräth in der feinen Manier der Entwicklung den Verfasser der Dramaturgie; Schade aber, daß sie ganz auf die unrichtige Voraussetzung gebauet ist: bei Sophokles Philoktet sey Geschrei der Hauptton des Ausdrucks seines Schmerzes, und also das Hauptmittel, Theilnehmung zu wirken, das doch nicht ist. Und dann Schade auch, daß sie blos als Dramaturgie, als Anlage zum Drama abgefaßt ist; mich dünkts besser, sich den Eindrücken der Vorstellung zu überlassen, und nichts als Dramaturg zu rechtfertigen, sondern als ein griechischer Zuschauer auf unverstellte Eindrücke zu merken — —

Und welches sind diese Eindrücke ohngefähr? Wenn ein griechisches Stück geschrieben ist, um vorgestellt und nicht um gelesen zu werden, so ists Philoktet: denn die ganze Wirkung des Trauerspiels beruhet auf dem Leben der Vorstellung. Hin also mit Auge und Geist in die athenienſische Bühne. Der Schauplatz öffnet sich: * ein Ufer ohne die Spur eines Menschen; eine einsame, unbewohnte Insel mitten in den Wellen des Meers: wie sind diese Reisenden dahin verschlagen? was wird in dieser wüsten Einöde vorgehen? — Hier, hören wir, ist Philoktet, der berühmte Sohn Pöans: Elender

* Sophocl. Philoct. Act. I.

Einſamer! der menſchlichen Geſellſchaft völlig beraubt, hier zur ewigen Einſamkeit verbannet — wie wird er ſeine Tage hinbringen? — und er iſt krank — krank am Fuße mit einem faulenden Geſchwüre! — Noch ärmerer Einſiedler! wer wird dich hier pflegen, dir Speiſe ſchaffen, dich reinigen und verbinden? — und wie biſt du hergekommen? ach! ausgeſetzt — ohne Barmherzigkeit, ohne Hülfe — und wegen eines Verbrechens, wegen ſeines Eigenſinns? Nein, wegen ſeines barmenden Geſchreies! Ach! die Unmenſchen, was kann der Kranke, der Elende anders, als weinen, als ſchreien? und ſelbſt dieſe Linderung ihm nicht zu gönnen, dieſe kleine Ungemächlichkeit nicht zu ertragen, ihn auszuſetzen! Wer hat ihn ausgeſetzt? Die Griechen, ſein Volk, ſeine Gefährten — vielleicht geſchahe es durch Einen Boshaften? Nein, auf Befehl der griechiſchen Heerführer vom — Ulyſſes ſelbſt. Und eben dieſer Ulyſſes kann uns ſo etwas ſo kalt erzählen, ſo lau abbrechen, er darf noch die Inſel ſehen, er hat neue Anſchläge wider ihn — o des Böſen! wer wollte nicht mit einem armen, einſamen, verlaſſenen Kranken, mit dem niemand Mitleiden gehabt, gegen den Treuloſen Parthei nehmen, der ein Werkzeug ſeines Unglücks war.

Nun fällt uns die Wohnung des Elenden näher in die Augen — eine unbewohnte Höle! — Iſt noch etwas Hausgeräth und Speiſe darinn? zertretenes Gras — ein elendes Lager der Thiere! — hier muß

der Held liegen, ohne den Troja nicht kann erobert werden: ein Becher von Holz, etwas Feuergeräth — iſt der ganze Schatz des Königes — und o Götter! hier eitervolle Lappen, Zeugen ſeiner Krankheit! — Er iſt fort — wie weit kann der Elende forthinken? Ohne Zweifel mußte ers — nach Speiſe vielleicht! vielleicht nach einem lindernden Kraut! daß ers doch fände! daß man ihn doch ſähe! Indeſſen * geht die Scene des Betruges an, da Ulyſſes den Neoptolemus ſo weit bringt, daß dieſer gutherzige Redliche, der Sohn des redlichen Achilles, einen Fremden, einen Elenden, mit Liſt, durch Lügen und Ränke gefangen nehmen ſoll. Ich weiß es, daß die Griechen, zumal Sophokles, jene unmoraliſchen Ungeheuer ſo haſſet, als er nur die moraliſchen haſſen mag, und daß er auf ſeinem Theater nichts als Menſchen, weder Engel noch Teufel vorſtellet; allein Ulyſſes, wie er hier erſcheint, iſt nicht blos der ſchlaue, der verſchlagene Ulyſſes Homers: er iſt ein Verführer, der offenbar Grundſätze der Treuloſigkeit verräth, die alle Tugend übern Haufen werfen, und, pfui des Böſewichts! bei dem das Laſter ſchon zur Sprache durch Grundſätze geworden. Sophokles alſo will lieber die Vorwürfe der Moralitäts-Pedanten auf ſich nehmen, die jeden Ausſpruch von der Bühne zu einem Sittenſpruche des Pythagoras haben wollen: er mahlt ſeinen Ulyſſes

* Auftr. 2.

lieber schwärzer, als er sonst zu mahlen pflegt — um uns nur desto mehr für den armen Philoktet einzunehmen, der von ihm hintergangen ist, und hintergangen werden soll.

Der Chor und Neoptolem sind nun * beschäftigt, dieses Mitleid für Philoktet tiefer in uns zu prägen, sie wiederholen die vorigen Jammerzüge, vermehren sie durch Vermuthungen und — — da läßt sich von weitem ein Aechzen hören! Daß es ein Aechzen und kein Gebrüll sey, zeigt das Betragen Neoptolems, der, überdem mit seinem Auftrage bestürzt, nicht weiß, woher es kommt? Das Ach kommt näher, es wird ein Wimmern, ein tiefes, klägliches Ach — nun ists erst vernehmlich! Sie haben sich nicht geirrt: Philoktet muß kommen, und ach! der Hirte kommt mit einem Tone der Schalmey, und Philoktet mit einem Tone des Jammers — er tritt auf! oder vielmehr, er schleicht sich hinan, um —

Nun wird er sich mit Gebrüll aufs Theater werfen? zu schreien anfangen, daß Peter Squenz sagen möchte: lieber Löwe, brülle noch einmal! Wer doch den Kunstrichtern einmal das Gebrüll ausreden könnte, von dem im Griechischen so wenig Spur ist! Einen langen Aufzug durch ** spricht Philoktet mit dem Fremden, ohne daß er ans Schreien gedenkt: selbst das vorher von ferne tönende Ach hat Sophokles hinter den Scenen gelassen. Der weise So-

* Auftr. 3. ** Aufzug 2.

phokles! wie wird mich der Mann weibisch dünken, wie wird mir sein Ach! verächtlich seyn können, das er nur hinächzte, da er allein zu seyn glaubte, das er vor den Fremden gleich verbirgt, und im Gespräche immer bergen kann. Der Leidende ist ein Held.

Und für diesen Charakter sorgt Sophokles genau. Er muß sich erst mehr zum Freunde unsrer Seele machen,* ehe unser Körper sympathisiren könnte, und wie bekümmert ist der Arme um die Fremden? Nichts vermuthet er weniger, als daß sie ihm nachstelleten; der Gutherzige hält sie für Verschlagne, für solche, die seines Theilnehmens werth wären — der Menschenfreund! Er sieht die griechischen Kleider; ein böses Erinnerungszeichen für ihn an die treulosen Griechen; aber dies hat er vergessen. Wie wünscht er, daß sie Griechen wären: wie verlangt er, wieder einen griechischen Laut zu hören! Das ist ein ehrlicher Grieche, der kann Griechen interessiren. — Er hört griechisch: der arme Philoktet hat für Freude all sein heftiges Weh vergessen. Er lernt den Sohn Achilles kennen, den Sohn seines zärtlichen Freundes: er wird offener; er erzählt ihm seine Geschichte, rührend, wie wenn die Penia selbst erschiene. Er ist ein Freund seiner Freunde: dem todten Achilles opfert er seine Zähre der Freundschaft; er vergißt sich selbst, und seufzet über einen Todten,

* Aufz. 2. Auftr. 1.

der glücklicher ist, als er. Er ist ein Freund seiner Freunde; der Sohn des Achilles sieht ihn herzlichen Antheil an sich nehmen, selbst da er ihn hintergeht. Er trauret um den Tod der Helden, und noch edler, er trauret blos deswegen, weil sie brave Leute sind: die Nichtswürdigen verflucht er! Wie sehr hat uns nun Philoktet für sich interessirt, als Menschenfreund, als ein Grieche mit Leib und Seele, als ein Held. Und dieser Held soll hier, fern von dem Wetteifer mit andern Helden, auf einer wüsten Insel modern? Schmerzliche Abwesenheit, da jene Thaten thun, da jene mit Lorbeern starben, so soll er an einer Wunde ächzen, die ja keine Heldenwunde ist. Er, eine so griechische Seele, muß fern von seinem Vaterlande, fern von seinem liebenden Vater, der vielleicht schon zu den Schatten gegangen, sein Leben verzehren: er ein betrogner Redlicher — — o Neoptolem, du willst ihn verlassen! o daß ihn Philoktet anflehete! Er thuts, und so dringend, er bestürmt sein Herz von so vielen Seiten, daß die Fürbitte des Chors: erbarme dich seiner! auch unsre Einsprache wird. Wir ärgern uns über Neoptolem, daß ihm der Ekel seiner Krankheit noch Einwendung macht, und lieben ihn, da er — — es ihm verspricht. Er wird ihn doch nicht betriegen! siehe! wie er ihn flehte, wie er ihm dankt, wie er ihn noch zu guter Letzt in seine Höhle ladet und —

Nun * kommt der verkleidete Kaufmann. Er hört: "er ſoll nach Troja, Ulyſſes habe dies dem „Heere öffentlich verſprochen„ und — den Kaufmann hält er kaum ſeiner Antwort werth. Eine einzige heroiſche Verwunderung: "Götter! dieſer „Elende, dieſer Treuloſe hat ſchwören dürfen, mich „ins Lager zu bringen?„ verräth die ganze Heldenſeele Philoktets: dieſe redet fort: ** dieſe will zu Schiffe: dieſe redliche Seele glaubt dem Neoptolem, vertraut ihm ſeine Waffen, vertraut ſich ihm in ſeiner Krankheit. Wie fühle ich für Philoktet! aber für ihn den Schreienden? Noch nichts! für ihn, den Helden, den Griechen, den Edlen — und dann den im höchſten Grade Elenden, und elender noch dadurch, was man mit ihm vor hat. Noch fühlen wir blos mit ſeiner Seele durch die Phantaſie, und jetzt erſt ſoll die ſeltne Scene der Krankheit kommen. Der Chor † bereitet auf ſie, durch ein Lied auf den äußerſt jammervollen Philoktetes, und ſie kommt.†† Ich habe ſie vorher durchgeführt und mag ſie nicht wiederholen. Mich ärgert, wenn man ſie auf der einen Seite zu einem bloßen Zetergeſchrei macht, und auf der andern Seite, wie z. E. Brumoi,††† unter den löblichen Franzoſen für nichts, als einen Riegel, ein Einſchiebſel, daß fünf Akte voll werden.

* Aufz. 2. Auftr. 2. ** Auftr. 3.
† Auftr. 3. †† Dritte Scene.
††† Théâtre des Grecs, Tom. 2. p. 89.

Welch eine Stille muß auf dem Schauplatze zu Athen geherrſchet haben, da dieſer Akt vorging!

Die Auftritte des körperlichen Leidens ſind vorbei, und weiter darf ich nicht. Ich kehre alſo von der Bühne zu Athen zurück, dahin, wo ich Leſſingen gelaſſen — wie ſehr ſind wir aber in dem Eindrucke verſchieden, den dieſes Stück machen ſoll. Einer von beiden kann nur Recht haben, und der Andre hat ſich nur nicht genug idealiſiren können, um nicht zu leſen, ſondern zu ſehen. Damit dies mich nicht treffe, will ich auf guter Hut ſeyn.

Leſſing macht "die Idee des körperlichen Schmerzes" zur Hauptidee des Stücks,* und ſucht die feinen Mittel auf,** womit der Dichter dieſe Idee zu verſtärken, zu erweitern gewußt hat. Ich geſtehe es, daß, wenn dies die Hauptidee der Tragödie wäre, einige von Leſſing angegebene Mittel wenig auf mich gewirkt hätten. Der Eindruck des körperlichen Schmerzes iſt viel zu verworren und körperlich gleichſam, als daß er z. E. der Frage Platz lieſſe: *** wo ſitzt der Schmerz? außen oder innen? wie ſieht die Wunde aus? was für ein Gift wirkt darinnen? Wäre die Vorſtellung des körperlichen Schmerzes ſo ſchwach, um durch ſolche Sachen verſtärkt werden zu müſſen, ſo iſt die Wirkung des Theaters verlohren: ſo iſts beſſer, daß ich hingehe,

* Laok. p. 3. 4. 31. 32.

** p. 33. — 49. *** p. 33. 34.

um die Wunde selbst chirurgisch zu besichtigen. Nein! theatralisch sey die Idee des Schmerzes, und ich mag also auch nichts, als theatralische Verstärkung — von fern, aus den gezogenen Mienen, aus Tönen des Jammers, will ich, wenn Schmerz die Hauptidee des Stücks ist, ihn kennen lernen, und dann ists mir wohl beinahe gleich, worüber man schreie und sich geberde? ob über einen lahmen Fuß, oder über eine Wunde im Innern der Brust. Der Kunstrichter verliert alles, wenn er aus der theatralischen Anschauung weichet, und uns zur Verstärkung, zur Glaubwürdigkeit derselben den Atteſt eines Wundarztes geben ließe — — was es für eine Krankheit, daß es eine wirkliche Wunde, daß es ein Gift sey, das wohl so viel Schmerzen erregen könne. Sophokles habe so etwas überdacht, oder nicht überdacht: genug, wenn so etwas auf mich wirken müßte, um meine Idee vom Schmerze zu verstärken — Lebe wohl, Theater! so bin ich in der Lazarethstube.

Theatralische Rührung also! Und wodurch kann ich, wenn die Hauptidee des Stücks körperlicher Schmerz ist, gerühret werden? welches sind alsdann die Hauptmittel zur Erregung der Sympathie? Ich weiß nichts anders, als die gewöhnlichen Aeußerungen, Geschrei, Thränen und Zuckungen: diese giebt auch Lessing* dafür aus, und giebt sich viele Mühe**

* p. 3. 32. 34. ** p. 41. — 49.

bei ihnen den nicht beleidigten Anstand, und ihre entschiedne Wirkung zu erklären. Gut! aber, wenn das Wimmern, das Schreien, die gräßlichsten Zuckungen, das Mittel, das Hauptmittel sind, mir die Idee des körperlichen Schmerzes einzupflanzen, und mein Herz zu treffen: was kann denn die beste Wirkung dieses treffenden Schlages seyn? Mit körperlichem Schmerze kann ich nicht anders als körperlich sympathisiren: d. i. meine Fibern kommen durch die Theilnehmung in eine ähnliche Spannung des Schmerzes, ich leide körperlich mit. Und wäre dieß Mitleid angenehm? Nichts weniger, das Zetergeschrei, die Zuckung fährt mir durch alle Glieder, ich fühle sie selbst; die nemlichen convulsivischen Bewegungen melden sich bei mir, wie bei einer gleichgespanneten Saite. Ob der in Zuckung liegende, winselnde Mann, Philoktet sey, geht mich nichts an: er ist ein Thier, wie ich: er ist ein Mensch: der menschliche Schmerz erschüttert mein Nervengebäude, wie wenn ich ein sterbendes Thier, einen röchelnden Todten, ein gemartertes Wesen sehe, das wie ich fühlet. Und wo ist nun dieser Eindruck auch nur im kleinsten Maaße vergnügend, angenehm? Er ist peinlich, schon bei dem Anblicke, bei der Vorstellung, ganz peinlich. Hier ist im Augenblicke des Eindruckes an keinen künstlichen Betrug, an kein Vergnügen der Einbildungskraft zu gedenken: die Natur, das Thier leidet in mir, denn ich sehe, ich höre ein Thier meiner Art leiden.

Und welche Gladiatorseele gehörte dazu, um ein Stück auszuhalten, in welchem diese Idee, dieß Gefühl des körperlichen Schmerzes, Hauptidee, Hauptgefühl wäre? Ich weiß keinen dritten Fall außer diesen beiden: daß ich entweder illudiret werde, oder nicht. Ist das erste, ists auch nur ein Augenblick, daß ich den Schauspieler verkenne, und einen zuckenden, schreienden Gequälten sehe; wehe mir! es fährt mir durch die Nerven! Ich kann den künstlichen Betrüger, der sich mir zum Vergnügen, dem Augenscheine nach, aufhängen wollte, keinen Augenblick mehr sehen, so bald der Betrug schwindet, so bald er wirklich würget. Ich kann den Seiltänzer keinen Augenblick mehr sehen, so bald ich ihn fallen, in das unterliegende Schwert stürzen sehe, so bald er mit zerschlagnem Fusse da liegt. Der Anblick Philoktets ist meinem Gesichte unausstehlich, sobald ich es denke, daß er der leidende Philoktet ist. Blos eine Fechterseele kann in dieser Illusion des körperlichen Schmerzes, wie an jenem sterbenden Fechter, studiren wollen: wie viel Seele noch in ihm sey? Blos ein Unmensch kann, nach der Fabel von Michael Angelo, einen Menschen kreuzigen, um zu sehen, wie er stirbt.

Lessing mag sagen *, daß "nichts betrüglicher sey, „als allgemeine Gesetze für die Empfindungen geben „zu wollen.„ Hier liegt das Gesetz in meinem un-

* p. 42.

mittelbaren Gefühle selbst, und zwar in dem Gefühle, das am weitesten von allgemeinen Gründen abgehet, das mir, als einem sympathisirenden Thiere, beiwohnt. So bald der leidende Körper Philoktets mein Hauptaugenmerk ist, so bleibts, „daß* je „näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto „empfindlicher Augen und Ohren beleidigt werden „müssen.„ Ein Meer unangenehmer Empfindungen wird über mich ergehen, und kein angenehmer Tropfe mischt sich dazu. Die Vorstellung des künstlichen Betruges — ist durch die Illusion gestört; ich habe nichts, als den Anblick eines Zuckenden, mit dem ich beinahe mit zucke, eines Wimmernden, dessen Ach! mir das Herz durchschneidet. Es ist kein Trauerspiel mehr, es ist eine grausame Pantomime, ein Anblick, Fechterseelen zu bilden: ich suche die Thüre.

Nun aber lasset uns den zweiten Fall setzen, daß der griechische Schauspieler mit aller seiner Skevopoiie und Deklamation das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes nicht bis zur Illusion bringen könne (etwas, das Lessing nicht zu behaupten getrauet**,) gesetzt also, daß ich ein kalter Zuschauer bleibe; so kann ich mir ja keine widerlichere Pantomime gedenken, als nachgeäffte Zuckungen, brüllendes Geschrei, und, wenn die Illusion vollkommen seyn soll, einen üblen Geruch der Wunde. Kaum

* p. 32. ** p. 49.

würde alsdann der theatralische Affe Philoktets zum Zuschauer sagen können, was der wahre Philoktet zum Neoptolem: "ich weiß! du hast es alles nichts „geachtet; weder mein Geschrei, noch der üble Geruch „wird dir Eckel erregt haben.*„ Bei einer widerlichen und zum Unglücke nicht täuschenden Pantomime ist dies unvermeidlich.

Ich schlage die Literaturbriefe** auf, und finde den Ersten ihrer Verfasser an gründlicher Philosophie in einem andern ähnlichen Falle meiner Meinung. Er untersucht, "warum die Nachahmung des Ekels „uns nie gefallen könne, und giebt zu Ursachen an, „weil diese widrige Empfindung nur unsre niedere „Sinne trifft, Geschmack, Geruch und Gefühl: die „dunkelsten Sinne, die nicht den geringsten Antheil „an den Werken der schönen Künste haben: weil „zweitens die Empfindung des Ekels widrig werde, „nicht durch die Vorstellung der Wirklichkeit, wie „bei andern unangenehmen Eindrücken, sondern unmittelbar durchs Anschauen: und weil endlich in dieser Empfindung die Seele keine merkliche „Vermischung von Lust erkennet. Er schließt also das „Ekelhafte ganz von der Nachahmung der schönen Künste, und den höchsten Grad des Entsetzlichen von „der pantomimischen Vorstellung im Trauerspiele aus, „weil theils die Täuschung hierinn schwer wäre,

* Sophokl. Philokt. Akt 4. Scen. 1.

* Litt. Br. Th. 5. Br. 82-84.

„theils auch die Pantomime auf der tragiſchen Schau„bühne nur in den Schranken einer Hülfskunſt blei„ben müßte.„ Ich wollte, daß der philoſophiſche D. ſich über meinen Vorwurf erklären möchte: denn der körperliche Schmerz Philoktets hat mehr als einen dieſer Gründe wider ſich. Seine Täuſchung kann nur den dunkelſten Sinn, das thieriſche Mitgefühl, erregen: die Empfindung darüber iſt allemal Natur, und niemals Nachahmung: ſie hat nichts Angenehmes mit ſich; ſie iſt kaum der Illuſion fähig; ſie macht die tragiſche Bühne zur Pantomime, die, je vollkommner ſie wäre, um ſo mehr zerſtreuete. Schlechthin kann alſo der körperliche Schmerz keine Hauptidee eines Trauerſpiels ſeyn.

Und iſts doch bei Sophokles Philoktet, bei einem Meiſterſtücke der Bühne! „Wie manches, „ſagt Leſſing*, würde in der Theorie unwiderſprech„lich ſcheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen „wäre, das Widerſpiel durch die That zu erweiſen!„ Ich glaube, ſchwerlich. Was in der Theorie wahrhaftig unwiderſprechlich iſt, und nicht blos ſo ſcheint, wird nie von einem Genie widerlegt werden, zumal wenn die Theorie in unſern unerkünſtelten Empfindungen läge. Mich dauert die Mühe, die ſich Leſſing giebt, Sophokles zu rechtfertigen, und den Engländer Smith zu widerlegen; beide brauchen es nicht: und wenn ſie es brauchten, wenn des So-

* Laok. p. 33.

phokles Hauptzweck wäre, durch die Aeußerungen des körperlichen Schmerzes seinen tragischen Endzweck zu erreichen: so hätte Lessing mit allem, was er Gutes sagt, wenig gesagt.

Aber Sophokles, das tragische Genie, fühlte nur gar zu viel dagegen, diesen Zweck zu erreichen, und gieng ganz einen andern Weg, der ihm nicht mißrathen konnte, und den Lessing, wie es scheint, von einer Nebenseite gesehen. Ich muß aus dem vorigen Eindrucke, den ich davon geliefert, einige Züge zurücknehmen:

1. Der erste Begriff von Philoktetes ist der Begriff eines Verlassenen, Kranken, Elenden, von Menschen verrathenen Einsiedlers, eines Robinson Crusoe, dessen jammervolle Höle uns gezeigt wird: diese Situation setzt Lessing mit der ihm gewöhnlichen Stärke aus einander.

2. Der Elende soll noch einen neuen Streich von der List seines alten Feindes leiden: hier schwillt unsere Theilnehmung, und der Contrast zwischen Ulysses und Neoptolemus macht die ganze Scene menschlich.

3. Der Chor und Neoptolem drücken die Pfeile des Mitleids tiefer in unser Herz: sie singen sein Elend in ollem Maaße. Wie begierig sind wir nun, den Mann zu sehen, der hier in der wüsten Insel eine besondere Scene spielt, und auf den neues Unglück lauert. In diesem ganzen Akt ist noch kein

Philok-

Philoktet zu ſehen: noch weniger die Vorſtellung von ſeinem körperlichen Schmerz Hauptidee. Sophokles hat in dieſem Akt dreierlei Vorſicht, uns erſt auf Philoktet lange vorzubereiten, ehe er auftritt: das Schwerſte und Untheatraliſche in Erzählung und nicht in Handlung zu zeigen: unſer Herz und unſre Phantaſie ihm zu ſichern, damit wir erſt — auch nur ſeinen Anblick ertragen lernen. Und gleich als ob dieſer noch nicht genug vorbereitet wäre, muß den wilden Mann ein fern her murmelndes Ach anmelden, das ſich nähert, und —

1. Nun ſind durch den Anblick der Fremden die Seufzer weg, völlig weg. Warum das? warum läßt ſie Sophokles ſo ganz hinter der Scene? Erſt muß er ihn nicht blos vor Verachtung ſichern, ſondern ſeinem ganzen erſten Anblicke nach, iſt Philoktet ein leidender Held. Ich weiß nicht, warum Leſſing dieſen erſten Eindruck, in dem der Held erſcheint, nicht verfolget; wimmern haben wir ihn kaum von fern gehört, jetzt ſehen wir dulden. Mitten unter verbiſſenen Schmerzen ſteht und ſpricht der Menſchenfreund, Grieche, Held — warum hat Leſſing das Intereſſe nicht mehr entwickelt, das er als Grieche, als ein theilnehmender Freund der Fremden, als der Verehrer griechiſcher Helden, wirket? Man kann kaum mehr für ihn ſympathiſiren, als man ſchon geſtimmet iſt.

2. Und noch zeigt er eine große Seite. Der

seine eigne schöne Natur, und genaue Grenzen zwischen andern Dichtarten. So kann man es ohne Sünde eine Reihe handelnder, dichterischer Gemählde nennen! Wer könnte uns über diese Materie besser belehren, als — der Verfasser des Laokoon und der Dramaturgie selbst, wenn er sich „über das Maas der Pantomime in der Tragödie, über die eigne schöne Natur des Drama, und über die besondern Grenzen zwischen Mahlerei und Schauspiel besonders erklärte?

6.

Der große Winkelmann hat uns die schöne griechische Natur so meisterhaft gezeiget, daß wohl keiner, als ein Unwissender und Fühlloser, es leugnen wird, "ihr Hauptgesetz in der bildenden Kunst sey „Schönheit gewesen.„ Deß ohngeachtet dünkt mich noch die erste Quelle mit einigen ihrer Adern unentdeckt: warum die Griechen in Bildung des Schönen so hoch gekommen, um allen Völkern der Erde hierinn den Preis abzulaufen? Lessing giebt auch ein Supplement * dazu, da er uns den Griechen, im Gegensatz mit dem Kunstgeschmack unserer Zeit, als einen Künstler zeiget, der der Kunst nur enge Grenzen gesetzt, und sie blos auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket: "sein Künstler schil„derte nichts, als das Schöne.„

Nichts, als das Schöne? Nun ja! mein Leser,

* Laokoon p. 9. 22.

ich habe die weisen Erinnerungen und Einschränkungen gelesen, die man wider diesen Lessingschen Satz sehr gelehrt aufgeworfen; allein man muß Lessing erst verstehen, ehe man ihn widerlegt. Will er sagen, daß die Griechen nichts Häßliches gebildet? Ich glaube nicht, und wünsche an einem andern Orte * die Worte weg: "die Griechen haben nie eine „Furie gebildet.„ Denn gienge sein Satz so weit: so hätte Kloß noch in jeder seiner künftigen Schriften Gelegenheit, ein Beispiel anzubringen, daß die Alten auch Furien, Meduſen u. s. w. gebildet hätten — etwas, was wohl jeder weiß, der etwa ein Museum durchlaufen.

Oder hätten die Alten das Gesetz gehabt, häßliche Figuren auch schön zu bilden, weil, was gebildet werde, schön seyn müsse? Ich weiß, daß man ihn auch so verstanden, und alsdann die liebe Meduse statt Alles angeführt; allein auch dies ist nicht die Verbindung des Sinnes.

Ich verstehe ihn so: es sey bei den Griechen kein herrschender, kein Hauptgeschmack gewesen, das Erste beste zu schildern und zu bilden, um blos durch die Nachahmung Werth zu erhalten, blos durch Aehnlichkeit sich als Künstler zu zeigen: sondern hier habe ihr Geschmack das Schöne zum Hauptgegenstande gemacht, um nicht blos mit leidigen Geschicklichkeiten zu prahlen. Und in diesem

* Laok. p. 16.

Verstande bleiben folgende Bestimmungen ja von selbst eingeschlossen.

Um von einem herrschenden Geschmacke zu urtheilen, nehme man nicht jede einzelne Beispiele: denn die Pausons, Pyreicus und andre Rhyparographen, so lange sie nicht Schulen ziehen, und diese mit andern, mit den Schilderern der Schönheit, noch nicht um den Vorzug streiten dürfen, hindern nichts.

Um von einem herrschenden Geschmacke zu urtheilen, muß man die Worte eines Gesetzgebers,* eines politischen Philosophen, nicht als Beweis des Gangbaren annehmen: denn sie sagen, was da seyn sollte, nicht was da ist.

Die besten Zeugen eines herrschenden Geschmacks sind die öffentlichen Kunstwerke, die Anordnungen der Obrigkeit: und da Lessing auch vorzüglich auf diese gesehen, so lehrt man ihn ja nichts neues, wenn man sich vernehmen läßt: ** der griechische Künstler schilderte nichts als das Schöne — "Entgegengesetzte Zeugnisse der Schriftsteller und „Beispiele der Künstler bestimmen mich, dieser „Beobachtung engere Grenzen zu setzen, und sie „blos auf öffentliche Denkmäler einzuschränken." Ich denke, daß das Lessings erste Quelle gewesen,

* Laokoon p. 11. not. b. wo Lessing die Worte Aristoteles anführet.

** Klotz Geschichte der Münzen p. 41. 42.

und er ſucht ja vielleicht Anordnungen, wo ſelbſt keine ſind. *

Um von einem herrſchenden Geſchmacke zu urtheilen, nehme man ferner nicht Tempelwerke, wo Religion die Hauptabſicht geweſen, oder der Geſchmack der Religion nicht geändert werden konnte. Leſſing macht ſich dieſe Einſchränkung ſelbſt, ** und ſie iſts, die ſeinen Satz ſo mildert, daß, ich geſtehe es, er freilich durch ihn ſo viel oder ſo wenig bedeuten kann, als er will.

Um endlich vom herrſchenden Geſchmacke zu urtheilen, nehme man freilich nicht alle Zeiten gleich, ſondern die, da der Geſchmack ſchön ausgebildet, da er durch keine Kakozelie verdorben erſcheint: im erſten Fall iſt noch kein Geſetz gegeben, im zweiten iſts eine Zeitlang unter die Bank gebracht; deßwegen aber noch immer Landesgeſetz. — Und nach dieſen Beſtimmungen kann Leſſing allerdings feſt ſetzen: "daß bei den Alten die Schönheit das höchſte Geſetz „der bildenden Künſte geweſen.„

Allein bei welchen Alten? ſeit wann? wie-lange? welche Unter- welche Nebengeſetze? und woher iſts bei den Griechen ſo vorzüglich, vor allen Nationen, höchſtes Geſetz geworden? Andre wichtige

* Laok. p. 12. das Geſetz der Thebaner ὡς τὰ χαίρων iſt mir noch zweifelhaft.

** Laok. p. 103.

Fragen, wo bei der letzten mir Winkelmann selbst kaum ein Genüge thut.

Lessing kömmt auf zwo Situationen, die hierinn einschlagen: „daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen, und was „die bildenden Künste auf den Charakter einer Nation wirken können.“* Allein, über beides konnte er sich nur im Vorbeigehen erklären. Es muß aus Gründen hergeleitet werden können: wie bei den Griechen Gesetze über die Kunst nicht blos, wie weit es Lessing nimmt, erlaubt, sondern nöthig gewesen — wie bei ihnen Kunst und Poesie und Musik weit mehr zum Wesentlichen des Staats gehöret habe, als jetzt — wie der Staat also nicht ohne sie, als seine damaligen Triebfedern, und sie nicht ohne Staat haben seyn können — wie also die Wirkung der Nation auf die Kunst, und der Kunst auf die Nation nicht blos physisch und psychologisch, sondern auch großen Theils politisch gewesen — wie bei den Griechen also aus so manchen Ursachen, und nicht blos ihres Nationalcharakters, sondern auch ihrer Erziehung, Lebensart, des Grades ihrer Cultur, ihrer Religion und ihres Staats wegen, die Bildung der Schönheit mehr Eindrücke hat haben können, und mehr Eindrücke hat machen müssen. Ein wichtiges Problem,** zu dessen Auflösung mehr als ei-

* Laok. p. 12. — 15.

** Ein Programm von Heyne, de caussis fabularum seu my-

nige Kenntniß der Griechen von der Oberfläche her, gehöret. Unſern gewöhnlichen Graeculis alſo, die jetzt nach dem Modegeſchmacke von nichts ſo gern, als von Kunſt, von Schönheit der Griechen ſprechen, iſt ein Gedanke hieran ſo wenig eingefallen, daß ſie alles glauben erklärt zu haben, wenn ſie von nichts, als einer gewiſſen feinen, ſchönen Empfindung der Griechen für die Kunſt und für die Schönheit, ſchwatzen; von einer Empfindung, die ſie gehabt, die Römer nicht gehabt, und die jetzt in unſern deutſchen Neugriechen wieder auflebe. Alle Klotziſche Schriften ſind von dieſem ſüßen Geſchwätze voll: * denn freilich aus einer gewiſſen unnennbaren Empfindung, aus einem ſechſten Sinne für die Schönheit, kann man alles, was man will, ohne Kopfbrechen ausfinden. — Ein philoſophiſcher Kopf, wie Leſſing, konnte mit ſolcher qualitas occulta nicht zufrieden ſeyn: und welcher halbphiloſophiſche Kopf wird ſich denn damit lächelnd begnügen können?

Doch nicht zu weit vom Laokoon! Wenn bei den Griechen Schönheit das höchſte Geſetz der Kunſt war: ſo mußten gewaltſame Stellungen, häßliche Verzerrungen vom Künſtler entweder gemieden, oder her-

thorum veterum physicis, hat mir mehr Genüge gethan, als die ganze Philoſophie des Banier; wie überhaupt dieſer würdige Kenner der Alten von ſeinen Griechen das Schwerſte gelernt: ſtille Größe, ruhige Fülle, auch im Vortrage und Ausdrucke.

* S. Klotz Geſch. der Münzen, p. 106. 107.

abgesetzt werden: und Lessing giebt davon die besten Exempel. Indessen hat er Widerspruch gefunden, und einer seiner Widersprecher* ist, wenn er jetzt einen Stein findet, der dafür, jetzt einen, der dawider zu seyn scheinet, auch im Wechselfieber bald für, bald gegen den Satz, daß der geneigte Leser endlich nicht weiß, wie ihm ist. Ob sich hier nicht ein fester Faden ziehen ließe?

Zuerst also: der mythische Cirkel der alten Griechen war ohne Widerspruch der Schönheit gebildet: ihre Götter und Göttinnen waren nicht, wie die ägyptischen, allegorische Ungeheuer: noch, wie die persischen und indischen, beinahe ohne Bild: noch, wie die hetruriſchen, traurige und unanständige Figuren; sondern an Bildung reizend dem Auge. In der ganzen Natur der Dinge fanden die Griechen keine bessere Vorstellung der göttlichen Natur, wie eines Inbegrifs der Vollkommenheiten, als die menschliche Gestalt; und wiederum, welches zu beweisen wäre, keine der Gottheiten war so charakterisirt, daß sie immer häßlich hätte gebildet werden müssen, um das zu seyn, was sie seyn sollte. Die Götterbegriffe der Griechen waren von Dichtern bestimmet, und diese Dichter waren Dichter der Schönheit.

* Klotz Acta litter. conf. mit der Gesch. der Münzen, und diese mit der Schrift über die geschnittenen Steine.

Die Griechen hatten z. E. einen Jupiter, der freilich nicht immer μειλιχιος, der auch oft der Zornige, der Grimmige war: und der Dichter konnte ihn seinem Zwecke gemäß schildern. Wie aber der Künstler? Wer will denn immer gern einen zornigen Jupiter sehen, da sein Zorn doch mit dem Ungewitter übergeht? Was also natürlicher, als daß er zu dem ewigen Anblicke seines Kunststückes den Anblick einer schönen Größe lieber wählte, und ihm nur hohen Ernst in sein Gesicht schuf? — Nun kann es freilich, und insonderheit in der ältern Zeit der Religion, auch Abbildungen des Zorns gegeben haben: allein, was thut dies? der Hauptbegriff bei Jupiter, selbst wenn er den Donner wirft, bleibt doch — hoher Ernst, schöne Größe; dies ist seine bleibende Gestalt, jene geht vorüber.

Venus, wenn sie um den Adonis trauret, raset bei Moschus fürchterlich: auch Juno kann königlich zanken, und Apollo tapfer zürnen — allein ist diese Raserei, dies zänkische Gesicht, dieser Zorn im Antlitze, denn wohl ihre beständige Miene, ihr nothwendiger Charakterzug? Nein! er ist vorübergehend, er ist eine vorbeiziehende Wolke: nun soll der Künstler Venus, Apollo, Juno bilden; — will er nicht Unsinn oder Eigensinn beweisen, so wird er die Miene nehmen, die Venus, Apollo, Juno eigen ist: in der sie sich zeigen würden, wenn sie ihm zur Bil-

dung erſchienen, und dies iſt — eine Geſtalt der Schönheit.

Doch immer aber gab es ja auch im mythiſchen Cirkel der Griechen Figuren, denen die Häßlichkeit ein Charakterzug war: z. E. Meduſenköpfe, Bacchanten, Gigauten, Silenen, Furien, u. ſ. w. Meduſa gehe voraus, denn Pallas trägt ſie auf ihrem mächtigen Schilde. Meduſe, iſt ſie eine Geſtalt, die nothwendig häßlich gebildet werden muß, von der man nur Eine Geſtalt wüßte, die im höchſten Grade fürchterliche? Die ſo viel über die himmliſche Bildung der Meduſe, als von einem Ich weiß nicht warum? und einer Paradoxie reden,* ſollten wiſſen, daß Meduſen dieſe Bildung eigenthümlich, daß ſie eine Reizende geweſen, die Neptun zur Liebe bewegt, und darüber von der jungfräulichen Minerve verwandelt worden.** Nun ſollte ſie der Künſtler bilden: zwo Geſtalten lagen vor ihm und er wählte — die ſchöne vor ihrer Verwandlung: aber um ſie als Meduſe zu bezeichnen, flocht er Schlangen in ihre Haare.

Um dieſe Schlangen zu erklären, weiß ich da keinen andern Rückweg, als mich "auf das beſondere "Gefühl der Griechen und Römer für die Schlan-

* Klotz Geſch. der Münzen, p. 46. 47.

** Pauſanias erzählt ihre Geſchichte noch bequemer für die Kunſt, v. Corinth. c. 21.

„gen„ zu berufen?* ein besonderer Appetit, der — hier aber nichts erklärt. Eine schöne Meduse ohne Schlangen wäre nicht mehr kenntlich, nicht mehr Meduse — ein blos schönes Gesicht gewesen; so und aus keinem Schlangenappetit mußte also der Künstler diesen Charakterzug brauchen. Und warum sollte ers nicht? Wenn er die Schlangen in die Haare versteckt, so können sie zieren; und was an ihnen hervorblickt, ist das was Häßliches? Schrecklich und nicht häßlich; aber dies Schreckliche gemäßigt, mit einem schönen Antlitze contrastirt, ist angenehm; es erweckt den Begriff des Außerordentlichen, von der Macht der Göttinn, ist also hier als Charakterzug nöthig, und zum vielfassenden Eindrucke tauglich: es erhebt die Schönheit. Meduse also durfte nicht nothwendig ein Bild der Häßlichkeit seyn.

Und die Furien eben so wenig. Die Ehrwürdigen: so nannten die Athenienser sie, und so konnten sie die Künstler bilden: "weder an ihren „Bildnissen, sagt Pausanias,** noch an den Abbil„dungen der unterirdischen Götter, die im Areopa„gus stehen, ist was fürchterliches wahrzunehmen.„ Und wenn nicht an den Furien, an den eigentlichen Rach- und Plagegöttinnen: wenn nicht an den un-

* Klotz Gesch. der Münz. p. 47. "Es ist wahr, daß unser „Gefühl über diesen Punkt eben so verschieden von dem Ge„fühl der Griechen und Römer ist, als von der Empfindung „des Kannibalen„ u. s. w.

** In Attic. c. 28.

terirdischen Göttern; wenn nicht selbst im Areopagus, dem ernsthaftesten Orte zu Athen — wo und an welchen Bildungen hätte denn das Gräuliche der Hauptcharakter seyn müssen?

Ich darf also behaupten, daß alle mythische Figuren des Cirkels, die als Hauptfiguren, einzeln, ihrem innern und beständigen Charakter gemäß, haben erscheinen sollen, das Widerliche und Gräßliche nie zur nothwendigen Bildung haben durften. Selbst bis auf den Schlaf und den Tod* erstreckt sich dies, die beide als Knaben, in den Armen der Nacht ruhend, vorgestellt wurden, und sogar bis auf die hölliſchen Götter — schönes Feld von Vorstellungen für den Künstler, dem also seine Religion es wenigstens nicht auflegte, zur Schande des Geschmacks, und zum Eckel der Empfindung arbeiten zu müssen. Da waren keine Bilder des Abscheues, wie in der skandinavischen und andern nordischen Religionen: keine Fratzenvorstellungen, wie in den Mythologien der heidnischen Mittagländer: kein Knochenmann, der den Tod, kein Ungeheuer, das den Teufel vorstellen sollte, wie nach den Idolen unseres Pöbels; unter allen Völkern der Erde haben die Griechen,

* Laok. p. 121. Die Lessing'sche Erklärung des διεγραμμενος τας πεδας scheint dem Sprachgebrauche zu widersprechen; und wenn es aufs Muthmassen ankäme, könnte ich eben so sagen: "sie schliefen mit über einander geschlagnen Füßen," d. i. des einen Fuß streckte sich über den andern hin, um die Verwandtschaft des Schlafs und Todes anzuzeigen u. s. w.

was den sinnlichen, den bildsamen Theil der Religion anbetrift, die beste Mythologie gehabt: selbst die Kolonien ihrer Religion nicht ausgenommen.

Zweitens: doch aber gab es ja so häufige Vorstellungsarten, Situationen, und Geschichte ihrer Religion, die immer auch für den Künstler widerliche Gestalten liefern mußten, wenn nicht als Hauptdoch als Nebenideen: wie nun? Als Nebenideen freilich, und eine Mythologie, die nichts als Gestalten in seliger Ruhe lieferte, wäre für den Dichter gewiß eine todte, einförmige Mythologie gewesen. Genug aber, daß dies Nebenideen, untergeordnete Begriffe, wandelbare Vorstellungen waren; bei solchen befand sich der Dichter recht wohl und der Künstler auch noch so unbequem nicht.

Ein Jupiter z. E. der die Giganten unter seinem Wagen hat, kann und soll auf sie, als auf Ungeheuer, als auf widrige Gestalten, seinen Blitz schleudern; aber diese Gestalten sind ja nicht der Hauptanblick: sie sind mit ihrem Gräßlichen dem Jupiter untergeordnet, und also da, das Majestätische in ihm zu vermehren; nicht also wider das Hauptgesetz der Kunst. Ein schöner Bacchus unter taumelnden Mänaden, und ausgelassenen, mit Pausbacken blasenden, Bacchanten, unter Silenen und Satyrn, wird um desto herrlicher und schöner erscheinen. Die fürchterliche Meduse auf dem Brustharnische der Pallas, wird die nämliche Schönheit ihrer Göttinn

noch mehr erheben: denn hier ist sie nicht Hauptfigur, sondern Zierrath der Kleidung. So Perseus mit seiner Gorgone: Vulcanus, der Hinkende, mitten im Saale der Götter: so Cerberus unter den Füßen des majestätischen Pluto — wie manches Papier wäre mit Einwendungen geschont, wenn man bedacht hätte, daß in einer Composition von Figuren auf eine Nebengestalt ja nicht das Hauptgesetz fallen könne, ohne das Ganze zu verderben.

Drittens: was ich von den griechischen Göttern gesagt, gilt auch von ihren Helden. Weder ihre Herren, noch menschlichen Helden haben zu ihrem Hauptzuge eine Klosterheiligkeit, eine verzückte Andacht, eine bußfertige Verzerrung, oder eine sich wegwerfende Demuth. Allein also, für sich selbst genommen, läßt der Held hoher Schönheit Platz, insonderheit, wenn er als Hauptperson in seiner bleibenden Fassung erschiene. Setzet ihn aber auch in ein Medium der Hinderniß: seine Seele werde von Zorn, von Jammer, von Betrübniß erschüttert: freilich wird er nicht den stoischen Weisen machen; aber die empfindliche Natur seiner Menschheit, wird sie seiner höhern Natur widersprechen dürfen?

Hier stehe die Abschilderung Agamemnons in dem Opfer der Iphigenia. Timanthes verhüllte ihn: warum aber hat er ihn verhüllet? Er hat sich, sagt Plinius,* in den traurigen Physiognomien erschöpft, so

* Lib. XXXV. Sect. 15.

ſo daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Dieß läßt Leſſing den Plinius ſagen,* und — — widerlegt alſo die von ihm gegebene Urſache mit Recht: denn es iſt wahr, "daß „mit dem Grade des Affekts ſich auch die ihm ent„ſprechenden Züge des Geſichts verſtärken; daß der „höchſte Grad die allerentſchiedenſten Züge habe, und „nichts ſey der Kunſt leichter, als dieſe auszudrük„ken.„ Plinius hätte alſo Unrecht, und der Schriftſteller** noch mehr Unrecht, der, ohne dieſe von Leſſing angegebene Urſache zu entkräften, dem Plinius glaubt, blos weil er idoneus auctor iſt. Aber wie, wenn Plinius dieß *nicht* geſagt hätte?

Plinius Stelle iſt dieſe: Timanthes cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem consumsisset, patris ipsius vultum velavit, *quem digne non poterat ostendere.* Was ſagt nun *Plinius*? daß Timanth ſich an traurigen Phyſiognomien erſchöpft, daß er dem Vater keine *traurigere* hätte geben können? Nein! ſondern daß dieſe noch *traurigere* ſeiner nicht würdig geweſen wäre, daß er ihn in derſelben nicht *würdig* hätte zeigen können. Ich will dem *Valerius Maximus*** folgen, wie er Timanths Gemählde angiebt: *Kalchas* erſcheint betrübt,

* Laok. p. 18. 19.

** Klotz act. litter. Vol. III. p. 291.

*** Valer. Maxim. lib. VIII. Cap. 11.

Ulyſſes traurig, Ajax ſtößt eben ein Ach! aus, Menelaus windet die Hände — wie nun Agamemnon? nicht anders als ſtarr, ſinnlos, betäubt, die Züge des Geſichts eiſern angeheftet, oder — raſend: denn ſo äußert ſich, dünkt mich, der höchſte Affekt. Würde ſich da nun Agamemnon würdig zeigen? der Anblick eines Starrſehenden, iſt er würdig eines Vaters? kaum! und der die Hände windende Menelaus, der ächzende Ajax, der traurige Ulyſſes, der betrübte Kalchas würden gerührter ſcheinen, als der ſtarre Vater ſelbſt. So erſcheine dieſer raſend? ein unnütz raſender Held, ein knirſchender Agamemnon iſt ein unwürdiger Anblick. Wenn Menſchen ſein Kind ertödten, ſo rette ers: er winde Kalchas das Opfermeſſer aus der Hand, und mache ſich nicht durch ſein Geſchrei, durch ſeinen vergeblichen Schmerz unnütz. Wollen aber Götter das Opfer, fordert es das Wohl der Griechen; iſts einmal zugeſtanden; König, ſo wiſſe dich zu faſſen: und wenn dein väterlich Herz bricht, ſo — wende dein Auge weg; verhülle dein Antlitz: ſo erſcheinſt du würdig des Vaters, und des Königes, und des empfindbaren Griechen und des patriotiſchen Helden.

Auch würdig der Kunſt des Mahlers? Mit dem Vorigen zuſammen; ob aber dieſer letzte Zweck der einzige und Hauptzweck geweſen? ob die ſchönen Raiſonnements eintreffen, die Leſſing dem Timanthes Schuld giebt,* "daß er die Grenzen ſeiner

* Laok. p. 19.

„Kunſt gekannt, daß er das Häßliche, das Verzer„rende im Geſichte Agamemnons gerne gelindert „hätte; da es aber nicht angieng — ſo habe er ihn „verhüllet. Die Verhüllung ſey eben ein Opfer, „das der Künſtler der Schönheit gebracht habe;„ weiß ich nicht; wenigſtens konnte ihm das Opfer nicht ſchwer werden, denn er brachte es aus fremden Mitteln. Mehr als Ein Dichter* hatte ſchon im Schauſpiele den Agamemnon verhüllet, und Timanth durfte alſo nicht erſt mit ſich darüber vernünfteln. Er wäre frech geweſen, wenn er, was der Dichter verhüllt hatte, hätte entblößen wollen, zumal es auf ſeine Kunſt ſo ſehr zutraf. Warum ihn aber der Dichter verhüllt? ob etwa einem künftigen Timanthes zu gut? ob etwa eine Figur zu verhüten, die ſich nicht mahlen ließe? ob um der Kunſt ein Opfer zu bringen? Der Kunſt freilich; aber kaum dem Pinſel des Timanthes, ſondern ſeinem eigenen Schauſpiel, und der Grazie deſſelben! Nicht, als wenn dieſe bei der Opferung eines Kindes einen ſtoiſchen Helden forderte; ſo unmenſchlich iſt die griechiſche Grazie nicht. Nicht, als wenn ſie einen betrübten ächzenden Vater nicht duldete; warum nicht, wenn es damit gethan wäre? Aber hier ſollte er den höchſten Ton des väterlichen Schmerzes, und des entſetzlichſten Jammers, ihn ſollte ein Held anſtimmen, der zugleich König war, der dadurch die Grie-

* Z. E. Euripides in ſeiner Iphigenia, u. ſ. w.

chen rettete, der ihnen die Opferung versprochen hatte: dieser also sein Wort brechen, sein Volk nicht lieben, dafür auch nicht etwas Saures thun wollen? Er lasse sie opfern, er rase nicht, wie ein Klageweib, vergebens umher: er wende sein Auge ab, und weine väterliche Thränen: so erscheint er — würdig des Königs und des Vaters, mithin auch würdig der theatralischen Grazie. Nur da diese einer andern Person, einer Clytämnestra, einer Hekuba und andern Helden noch wahrscheinlicher manches hätte erlauben können, was sie, in dieser Situation, diesem Agamemnon nicht erlaubte: so sieht man, daß auch bei Euripides diese Verhüllung mehr ein Opfer für seinen Helden in dieser Situation, als für den Helden absolut, oder absolut für die Grazie der Schauspielkunst gewesen; und daß die Grazie einer fremden Kunst hier gewiß ganz beiseite trete.

Indessen, wie es sey: so bleibt Timanthes Gemählde, selbst bis auf den schreienden Ajax desselben,* für Lessing, und selbst der rasende Ajax, die fürchterliche Medea, der leidende Herkules, der seufzende Laokoon; und immer zehn Beispiele gegen ein

* Lessing kann dem Valerius immer glauben, denn auf den schreienden Ajax fällt in dem Gemählde nicht das Hauptaugenmerk: und also auch nicht der Mittelpunkt, die Nerve seines Satzes, der das Ganze der Composition, nicht eine Nebenfigur treffen will.

gegenseitiges bestätigen seinen Satz, "wie sehr die „griechischen Künstler das Häßliche vermieden, und „wie sorgfältig, auch in den schwersten Fällen, „Schönheit gesucht." Sollte man aber in der neuern Zeit, mit Ausdehnung der Kunst auch über die Grenzen des Schönen, das Wesen derselben haben ändern, und ihr ein neues Obergesetz: "Wahrheit und Ausdruck," geben wollen?* oder sollte diese Uebertragung über die Grenzen des Schönen nicht auch zu unsrer Zeit blos "Eigenschaft des Geschmacks „in der und jener Schule," und also eine Kakozelie seyn, an der es den Griechen bei ihrem Pauson und Pyreicus auch nicht fehlte? Die Frage wird sich im Folgenden mehr ergeben. "Wenn man in einzelnen "Fällen den Mahler und Dichter (und also auch die „Kunst zwoer Zeiten) mit einander vergleichen will, „so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie „beyde ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie „ohne allen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer „Kunst haben arbeiten können." ** Und wer hat hier in einer freyern Luft geathmet?

7.

"Ein äußerlicher Zwang war bey dem alten „Künstler öfters die Religion." Bacchus mit Hörnern ist Lessingen *** hier das erste Beispiel, das ihm

* Laok. p. 10. 23. ** p. 164.
*** Laok. p. 103.

auch scheint auf diese so wahre Ausnahme gebracht zu haben. "Bacchus mit Hörnern! in der That, „sagt Lessing, sind solche natürliche Hörner eine „Schändung der menschlichen Gestalt, und können „nur Wesen geziemen, denen man eine Art von „Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier ertheil„te.„ Und sorgfältiger kann nicht ein Freund bedacht seyn, seinem Freunde die Hörner von der Stirne wegzuschaffen, als Lessing für seinen schönen Bacchus besorgt ist.

Er erklärt sie also zuerst für einen bloßen Stirnschmuck.* Und woher ein Stirnschmuck? Aus der Stelle des Dichters —

tibi cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est:

"Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen, sagt „Lessing, und so waren die Hörner ein Stirnschmuck, „den er aufsetzen und ablegen konnte.„ Wie? folgt dies letzte Also wohl aus der Stelle Ovids, aus einer feierlichen Anrufung desselben? War Bacchus nicht ein Gott? der sich also auch, wie andere Götter, in mehr als einer Gestalt zeigen, der bald in jungfräulicher Schönheit, bald im fürchterlichen Schlachtgetümmel fürchterlich, bald als ein schöner Jüngling, wie den Seeräubern Homers, erscheinen konnte? Und hatte Bacchus dieß nicht blos mit andern Göttern gemein, sondern zu einem ihm ei-

* Laok. p. 95.

genen Vorzuge, der Gott von tauſend Geſtalten (μυριομορφος) zu ſeyn, und alſo auch die unzählig vielen Beinamen zu haben, die ihm Orpheus, die Epigrammatiſten, Nonnus u. a. geben? folgts da wohl aus der Stelle Ovids, daß Bacchus — — dadurch δίμορφος, πολυμορφος, μυριομορφος werden könne, wenn er — — ſeine Hörner ablege, wie ohngefähr eine alte Jungfer ihre falſchen Zähne und Brüſte? armes Lob! — Einem frommen, chriſtlichen Ehemann mögen ſeine Hörner einen bloßen Stirnſchmuck und eine Krone der Geduld von bewährtem Golde bedeuten: nicht dem mythologiſchen Bacchus.

So mögen es wohl keine Bacchus ſeyn, die mit hervorſprießenden Hörnern daſtehen, ſondern lieber Faunen:* denn "in der That ſind ſolche natürliche „Hörner eine Schändung der menſchlichen Geſtalt, „und können nur Weſen geziemen, denen man eine „Art von Mittelgeſtalt zwiſchen Menſchen und Thier „ertheilt." Mit ſolchen geziemenden Schlüſſen! als wenn Bacchus nicht oft genug dieſen und noch ungeziemendere Namen bekäme: als wenn er nicht oft genug κεραος, δικερως, χρυσοκερως, ταυρωπος, ταυρομετωπος, ταυροκερως, κερασφορος, gehörnt, zweigehörnt, goldgehörnt, ſtiergehörnt hieße! Kurz! die Hörner waren in gewiſſen Deutungen ihm weſentlich, und gehörten mit zu ſeiner heiligen Alles

* Laokoon p. 104.

gorie, in der ihn die Griechen mit von andern Völkern, die die Allegorie noch über die Schönheit der menschlichen Gestalt liebten, bekommen hatten.

Ob aber Bacchus in allen * seinen Tempeln nicht anders, als gehörnt, erschienen, ist wieder auf der andern Seite zu weit, und hat für Lessing keinen Vortheil, als nachher ** seine Errathungskunst zu üben, wo denn alle diese gehörnten Statuen Bachus geblieben seyn mögen, da wir jetzt keine haben? Mir dünkts genug, daß der bei den Dichtern vielgestaltige Bacchus auch bei den Künstlern, auch in seinen Tempeln "in mancherlei Gestalt„ gewesen sey: daß, nach der ältern allegorisirenden Mythologie, dem Bacchus die Hörner sehr bedeutend und also auch für den Werkmeister, der der Religion arbeitete, ein Attribut des Bacchus seyn müssen: daß in den bessern Zeiten, da die Griechen selbst vieles von ihrer heiligen Allegorie der Schönheit aufgeopfert, auch die ganz schönen Statuen des Bacchus, insonderheit in seinen Kunstwerken, die besten geworden; und so zerstieben alle Widersprüche von selbst.

Ueberhaupt sollte das mehr auf Kunst und Dichtkunst angewandt werden, was die zu verschiedenen Zeiten verschiedene Religion auf beide gewirket. In den ältesten Zeiten, da noch die fremden, von außen überbrachten, Begriffe galten, wa-

* Laok. p. 103. ** p. 104.

ren freilich die Vorstellungen der Götter oft unwürdig: und Jupiter selbst schämte sich nicht, mit beiderlei Geschlecht, mit einem Beile, und in Gestalt eines Mistkäfers zu erscheinen. Bald aber entwölkte sich dieß allegorische Gehirn der Aegypter und Asiaten in der freien griechischen Luft: die unnützen Geheimnisse und Deutungen in Mythologie, Philosophie, Poesie und Kunst wurden unter den Griechen aus ihren verschlossenen Kammern auf offenen Markt getragen, und Schönheit fieng an, das Hauptgesetz der Poesie und Kunst, nur bei jeder auf eigne Art, zu werden. Homer, der Sohn eines himmlischen Genius, ward der Vater schöner Dichter und schöner Künstler: und glücklich ist das Land, dem in der sinnlichen Poesie und der noch sinnlichern Kunst, der Geist seiner Zeit in Religion und Sitten und Gelehrsamkeit und Cultur so wenig Zwang auflegt, als Griechenland in seinen schönsten Zeiten. Ich wundre mich, daß Winkelmann in seinen Schriften diese Abstreifung fremder, alter, allegorischer Begriffe nicht mehr bemerkt, und in ihrer Nutzbarkeit gezeiget hat: es ist ein Hauptknoten in dem Faden der Kunstgeschichte: "wie die Griechen so manche „fremde drückende Ideen in die ihnen eigne schöne „Natur verwandelt haben!„

Von hier aus gienge der sicherste Weg, um zwischen inne durch Bedeutung und Schönheit, durch Allegorie und Schönheit der Kunst und Poesie un-

beſchädigt durchzukommen: ich würde aber mit einmal zu tief in den Unterſchied der dichtenden und bildenden Kunſt tauchen müſſen — alſo zurück zu unſern Prolegomenen.

8.

Wenn Schönheit das höchſte Geſetz der bildenden Kunſt iſt: freilich, ſo muß Laokoon nicht ſchreien, ſondern lieber nur beklemmt ſeufzen: denn, wenn ſchon Sophokles zu ſeinem theatraliſchen Auftritt einen brüllenden Philoktet eben ſo ungereimt fand, als Leſſing den ſtoiſchen Philoktet findet: wie viel mehr der Künſtler, bei welchem ein Seufzer und ein Schrei des offenen Mundes ewig dauret.

Ohne es nun durch eine Handvoll Vermuthungen ausmachen zu wollen, wer den Andern nachgeahmet, ob der Künſtler den Dichter, oder der Dichter den Künſtler? führe ich nur Eins an, was Leſſing in dem Augenblicke* nicht beigefallen, daß es auſſer Piſander,** der nur als eine Quelle Virgils im Unbeſtimmten angegeben wird, Griechen gegeben, aus welchen Virgil den nähern Gegenſtand, die Geſchichte Laokoons ſelbſt, geſchöpft haben könne. Daß unter Sophokles verlohrnen Stücken auch ein Laokoon ſey, hat Leſſing ſelbſt angeführt,*** und Servius meinet, daß Virgil die Geſchichte Laokoons aus dem Griechiſchen des Euphorion ge-

* Laok. p. 50 — 67. ** p. 51. *** p. 8.

schöpfet. — Vermuthungen, die wenigstens weiter bringen können, als der leere Name eines Pisanders, oder ein Quintus Calaber, der es nicht verdiente, von Lessing * auch nur als ein halber Gewährsmann angeführt zu werden: denn was geht seine ganze Giganten-Erzählung unsern Virgil oder Laokoon an?

Quintus Calaber ist ein später Schriftsteller, ein übertreibender Dichter, ein seynwollendes Original — mehr Umstände braucht es nicht, ihm bei dieser Sache den Zutritt eines Zeugen streitig zu machen. Er dichtet bei seinem Laokoon so weit in die Welt hinein, daß die dichterische Fabel kaum mehr Fabel bleibt: sie wird ein abentheuerliches Riesenmährchen. Warum muß unter dem warnenden Trojaner die Erde erbeben? Wenn Troja durch die List der Minerva fallen soll; was brauchts die ganze Macht Jupiters, Neptunus und Pluto's? Warum müssen seine unschuldigen Augen verblinden? warum muß er rasen? Etwa um noch blind und verstockt fortzufahren in seinem Rathe, und also als ein trotzender Gigante gegen die Götter zu erscheinen? — Etwa weiter durch diesen verstockten Rath noch erst die neue Verbrecherstrafe der Drachen zu verdienen — Was brauchts den gutgesinnten Patrioten erst in einen Himmelsstürmer, in einen tollen Verbrecher umzuschaffen, und nachher gar — Un-

* Laok. p. 52.

schuldige für ihn leiden zu lassen? Dem Laokoon selbst geschieht nichts von den Drachen: seine armen unschuldigen Kinder werden ergriffen, und zerfleischt, — abentheuerliche, abscheuliche Scene, ohne Wahl und Zweck, ohne Zusammenordnung und dichtenden Verstand!

Ich bleibe also bei Virgil und dem Künstler. Virgil mag aus Pisander, aus Euphorion, und woher es sey, geschöpft haben: so schöpfte er als Dichter, als epischer Dichter, als Homer der Römer. Er kleidete also auch diese Erzählung in ein episches Gewand: er goß sie in eine Art von Neuhomerischer Form; und in solcher Gestalt tritt sie uns vor Augen. Wir haben einen Schriftsteller,* der sich die Mühe gegeben, Virgil mit den Griechen zu vergleichen, und ihn daher zu erläutern; Schade aber, daß ihm in seiner Vergleichung bloß Worte, Bilder und einzelne Lappen vor Augen sind. Die Manier seiner Poesie aus Homer und andern Griechen zu erklären, ist ihm nicht eingefallen, sonst müßte sich auch in dieser Erzählung von Laokoon der Dichter zeigen, der nach Homer zeichnen wollte. — Vielleicht wird meine Vermuthung, welche Stelle Homers Virgil nachgeahmet, etwas zu unserm Zwecke thun.

* Virgilius collatione scriptor. graecor. illustratus opera et industria Fulvii Ursini. Antverp. 1567.

Aeneas mitten im Erzählen,* kommt auf die Geschichte Laokoons, und siehe! —

Hic aliud majus miseris multoque tremendum
objicitur magis atque improvida pectora turbat.
Laocoon, . . .

Wem fällt nun nicht gleich bei Eröffnung dieser Schlangenscene der homerische Nestor** ein, der auch eine solche Schlangenscene mit einem ähnlichen ἐνθ' ἐφανη μεγα σημα eröffnet? Der Vorfall bei beiden ist verschieden; die Manier der Erzählung ist völlig dieselbe. Bei Homer erzählt der gesprächige Alte, wie vor ihrer Abfahrt die Griechen rings um eine Quelle den Unsterblichen Opfer gebracht, wie darauf nahe an einem Pappelbaume sich ein großes Wunderzeichen sehen lassen: ein rothgefleckter gräulicher Drache, den Jupiter selbst gesandt, schoß unter dem Fuße des Altars plötzlich hervor, schlang sich zum Pappelbaume hinan, wo die Brut, die zarte Brut eines Sperlings, auf dem Gipfel des Baums hinter Blättern versteckt, nistete — acht an der Zahl, und die Mutter der Jungen war die neunte. Ohne Erbarmen würgte der Drache die winselnden Kleinen; die Mutter aber — zwar flatterte sie klagend um ihre geliebte Brut, allein auch sie ward am Flügel von ihm umschlungen, ergriffen und mitten in ihrem Geschrei erwürgt, u. s. w. —

* Virg. Aeneid. lib. II. 199.

** Homer. Iliad. B. 305. — 326.

Mich dünkt, Virgil habe in der epischen Einkleidung des Laokoon Homer in Gedanken gehabt; nur daß er das Epische so verstärkte, daß aus Homers einfacher Erzählung ein völlig ausgemahltes Bild ward, — gegen das ich doch lieber Homers einfache Erzählung zurückwünschte.

In Homer sind alle Griechen schon in Erwartung: rings um eine Quelle gelagert, mit dem Opfer an die Unsterblichen beschäftigt, und also in der Fassung, auf ein himmlisches Zeichen zu merken, sobald es erschiene. Bei Virgil ist alles unstät, zerstreut, auf den griechischen Betrüger horchend, und nicht auf Laokoons Opfer; die Schlangen erscheinen, und was für ein Geräusch, was für ein Plätschern im Meer müssen sie machen, ehe sie bemerkt werden! Zwo Schlangen kommen von der Höhe des Meeres herab: in ungeheure Ringe geschlungen, (mich schaudert es zu sagen!) liegen sie auf der See und streben gemeinschaftlich ans Ufer. Mitten aus den Fluthen hebt sich ihre Brust empor: über die Wasser ragen ihre blutrothen Kämme: ihr übriger Körper ist mit der langen Oberfläche der See gleich, und krümmt seinen unmäßlich langen Rücken in Ringen heran. Es entsteht ein Geräusch bei schäumender See, und schon sind sie am Ufer: ihre Augen funkeln, ihre Zungen züngeln, ziſchen — welch entsetzlich lange Vorbereitung, so episch, so mahlerisch, daß — ich nicht

weiß, wie Ein Grieche ihre Ankunft abwartet. Wie vieles wendet Virgil auf den Nebenzug eines Gemähldes, den Homer mit einem Worte vollendete! und wie ist die ganze Schilderung mit solchen ausgemahlten Nebenzügen überladen — beinahe ein untrügliches Wahrzeichen, daß der Dichter nach der Hand eines andern gearbeitet, daß er nicht aus dem Feuer seiner Phantasie geschrieben. Wäre dieß, wie würde er sich so lange bei ihrem Heranplätschern, und noch länger bei ihren Ringen und Schlingen aufhalten? Diese sind ihm das Hauptaugenmerk: sie kommen ihm immer von neuem ins Gesicht, und er schaudert nie mehr, als wenn er an diese unermäßlichen Windungen und Umschlingungen und Stellungen denkt. Virgil muß nachgeahmet haben; entweder nun einem Kunstwerke, oder, welches mich wahrscheinlicher dünkt, dem Gemählde Homers. Das hat von jeher den Nachahmer verrathen, wenn er mit gar zu künstlicher Hand pinselt, und Nebendinge am sorgfältigsten vollendet. Eben daher wage ichs zu sagen, daß Virgils Schilderung mehr das Ohr füllet, als die Seele. Mit allem Vorplätschern der Schlangen thut sie nichts, als uns zerstreuen und betäuben: mit allen Windungen derselben um Laokoon, die hier so genau angezeigt werden, wird unser Auge vom Laokoon auf die Schlangen gewandt: wir vergessen, auf sein Gesicht zu merken, und auf die Seele, die in demselben spre-

che: endlich zeiget sich dieselbe — aber durch ein wüstes Geschrei, durch das Brüllen eines verwundeten Stiers, der vom Altar entlaufen:

clamores horrendos ad sidera tollit - -

freilich, "ein erhabener Zug für das Gehör," wie ich Lessingen gern zugebe;* aber ein leerer Schall für die Seele. Der Dichter hat sich so sehr in die Windungen seiner Schlangen verschlungen, daß er eins, und zum Unglücke das Hauptstück, vergißt: Laokoon selbst, und seine Angst und den Zustand seiner Seele: Züge, die Homer sogar bei seiner jungen Sperlingsbrut, und bei ihrer armen Mutter nicht vergißt, und uns also ein Bild nicht fürs Auge, und noch minder blos "erhabne Züge fürs Gehör," sondern ein Bild in die Seele mahlet. Ich weiß nicht, wie Lessing sich im Lobe Virgils so lange** bei den Nebenzügen, "Windungen der Schlangen," u. s. w. aufhält, die bei dem Mahler und Bildhauer gewiß, aber nicht bei dem Dichter, weites Lob verdienen. Ja, wenn Virgil zum Vorbilde eines Künstlers gearbeitet hätte! Ist das aber nicht wider den Zweck des ganzen Lessing'schen Werkes?

Und was er gegen Virgil zu nachsehend ist, wird er gegen Petron zu strenge,*** da sich doch die

* Laok. p. 30.

** Laok. p. 59. — 66. *** p. 54. 55.

die meisten dieser Vorwürfe sicherer auf Virgil gegen Homer, als auf Petron gegen Virgil betrachtet, deuten ließen. Ich weiß Petrons gezwungene Art zu dichten, und gestehe gern zu, daß aus seiner Beschreibung Laokoons kein Funke poetisches Genie hervorblitze: muß aber darum das Gemählde, das er beschreiben will, muß die ganze Gallerie von Gemählden zu Neapel nur in seiner Einbildungskraft existirt haben? Warum das? Etwa, weil ein Romanschreiber kein Historikus seyn darf? seyn darf! freilich nicht; aber auch nicht, daß ers nicht seyn müßte; nicht seyn könnte? zumal die schlechten Romanschreiber. Sie ersetzen uns das durch eingeschaltete Geschichte, was ihre Phantasie brüchig läßt: sie liefern uns halbhistorische Romane, oder romanhafte Halbgeschichte: der Abt Terrasson, mit dem Diodor von Sicilien bei Hand, seinen Sethos, und andre einen Roman voll Geographie, oder wahrer Geschichte. Sollte sich nun nicht Petron auch zu dieser Klasse bekennen? Sehr wahrscheinlich: und eben von dieser Vermischung der Wahrheit und der Erdichtung, der Geschichte und Phantasie rührt auch die große Verschiedenheit des Urtheils, welches die Kunstrichter über Petron von jeher gefällt. Seine Einbildungskraft ist spielend, trocken, gezwungen; und die Kinder, die sie hervorbringt, haben den Charakter ihrer Mutter; aber sein Urtheil, die oft eingeschalteten historischen Züge über den verderbten

Zeitgeſchmack, ſind fein, ſind lobwürdig. Mir wirds alſo ſehr glaublich, daß Petron, der mit Gewalt ein Dichter ſeyn wollte, ſeine Beſchreibung Laokoons, durch die Nachahmung eines wirklichen Gemählde, wohl habe aufſtutzen wollen: daß das Gemählde von Laokoon wohl irgend wo anders, als in der Phantaſie Petrons exiſtirt habe. Und wenn es exiſtirt hätte? — Nun! ſo treffen auch Leſſings kritiſche Streiche auf Petron diesmal einen Unrechten, und ſein Arkanum, den Styl eines Nachahmers zu entdecken, kann ihm diesmal unzuverläßig werden. Hat Petron ein Gemählde geſchildert: was eher, als daß ſein Auge an Nebenideen hangen blieb, daß er dieſe Nebenideen auch übertreiben konnte? Iſts, daß er im Bilde das Geräuſch der Schlangen gleichſam zu hören glaubte: iſts, daß er ein Gemählde der Kinder Laokoons, ſich zu Tode ängſtigend, antraf: ſo waren ihm, dem Verſificator einer mahleriſchen Schilderung, dem Nachahmer des Gemählde, dieſe Figuren Augenmerk genug, um mit dem Pinſel zu wetteifern, um dieſe Nebenideen der Phantaſie, aber Hauptideen des Auges im Gemählde, beſtmöglichſt zu verſchönern. Die Größe der Schlangen wiederum, in deren Schilderung ſich Virgil verliebt hat, war nicht ſein Hauptaugenmerk: denn ſie konnte es nicht im Gemählde ſeyn, wo man die Größe aus dem Geräuſche in den Wellen gleichſam nur ſchließen mußte. Die ganze Schilderung

Petrons ist eine Zusammenhäufung sichtbarer Ideen: warum also nicht die Nachahmung eines wirklichen Gemähldes? und alsdann nicht so sicher ein Beispiel und eine Probe von der schülerhaften Nachahmung eines andern Dichters, und noch unsicherer eine erste Probe, die auf alle gälte. So sklavisch sie ist: so bleibt doch gegen sie ein Quintus Calaber noch nicht eben der beßre* Dichter und Kenner der Natur: und so unendlich sie hinter Virgil zurückbleibt, so ist doch auch dieser in seiner Schilderung gewiß nicht ganz Dichter; er ist Nachahmer Homers, und zeigt dieß in den so weit verstärkten und verschönerten Nebenzügen, daß das Ganze verschwindet.

Was würde hieraus folgen? Dies, daß, wenn Virgil nach Homer gearbeitet, er immer seine Geschichte, er habe sie aus Pisander, Euphorion, Sophokles geschöpft, nach seiner Art verändert habe, und daß also der Künstler neben ihm aus eben dieser Quelle habe schöpfen, und doch in der Vorstellung von ihm abgehen können, wenn er auch blos dem griechischen Buchstaben gefolget wäre.

Gesetzt also, er hätte den verlohrnen Laokoon des Sophokles vor sich gehabt: welche Idee hätte ihm die Sophokleische Muse geben müssen? Sophokles, ein so weiser Dichter des Theaters, der zuerst auf demselben gleichsam Sittlichkeit und Anstand vest-

* Laok. p. 57.

ſetzte, der hierinn vielleicht einzig und allein das rechte Maas traf; Sophokles, der bei ſeinem Philoktet die Leiden des Körpers ſo ſehr in Leiden der Seele zu verwandeln wuſte — wie wird er ſeinen Laokoon geſchildert haben? Mit dem Hauptzuge des gräßlichen Geſchreies? Ein vortrefliches Mittel, das Trommelfell des Ohres, aber nicht unſer Herz zu rühren. Gewiß wird er beſſere Wege an unſer Herz geſucht, und alſo auch Laokoons Schmerzen und Geſchrei mit der Waage des richteriſchen Genies zugewogen haben, mit der er ſie dem Philoktet zuwiegt. Nun laſſet einen weiſen griechiſchen Künſtler von einem weiſen griechiſchen Dichter dieſen Gegenſtand geborgt, laſſet ihn die Manier des theatraliſchen Gemähldes genutzt, und vom Sophokles den leidenden Laokoon ſo gelernt haben, als Timanthes vom Euripides die weiſe Verhüllung Agamemnons lernte: ſo dünkt mich, ich ſähe die Wage des Ausdrucks eben auf dem Punkte, auf dem ſie bei dem Laokoon des Künſtlers ſchwebet. Das Maas des Seufzers iſt ihm zugewogen. "Der Schmerz, welcher ſich in allen „Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und „den man ganz allein, ohne das Geſicht und andre „Theile zu betrachten, an dem ſchmerzlich eingezoge„nen Unterleibe beinahe ſelbſt zu empfinden glaubt; „dieſer Schmerz, ſage ich, äußert ſich dennoch mit „keiner Wuth in dem Geſichte, und in der ganzen „Stellung. Er erhebt kein ſchreckliches Geſchrei,

„wie Virgil von seinem Laokoon singt; die Oeff„nung des Mundes gestattet es nicht: es ist viel„mehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie „es Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers „und die Größe der Seele sind durch den ganzen „Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet, „und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er „leidet, wie des Sophokles Philoktet: sein Elend „gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, „wie dieser große Mann das Elend ertragen zu „können.„ Ich kenne nichts würdigers, als diese Worte, und der römische Dichter, der Nachahmer Homers, kommt also gar nicht ins Spiel.

Ich sehe, daß ich bisher blos in kritischen Materien aufgeräumt habe, welche Lessing seinem Laokoon zum Grunde legen wollen, füglich aber auch, dem Hauptinhalte seines Buchs unbeschadet, hätte auslassen können. Es ist Zeit, meine Leser, aus dem kritischen Schutte hinweg, zu diesem Hauptinhalte selbst näher hinan zu führen.

9.

Den ersten Unterschied zwischen Poesie und der bildenden Kunst sucht Lessing* in dem Augenblicke zu erhaschen, in den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden. Dieser Augenblick also könne nicht fruchtbar genug

* Laok. p. 24.

gewählet werden: und sey dann nur fruchtbar, wenn er der Einbildungskraft freien Raum läßt. — So weit nun sind schon alle Kunstrichter gekommen, die über die Grenzen der Künste nachdachten; aber der Gebrauch, den Lessing macht, gehört ihm. Ist nämlich die Kunst an einen Augenblick gebunden, bleibt dieser Augenblick: so wähle sie nicht das Höchste in einem Affekt: sonst weiß die Einbildungskraft kein Höheres: sie drücke auch nichts Transitorisches aus; denn dies Transitorische wird durch sie verewigt.

Nichts hingegen nöthige den Dichter, sein Gemählde in einen Augenblick zu concentriren. Er nehme jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führe sie durch alle mögliche Abänderungen, bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganz besondres Stück kosten würde, koste ihm einen einzigen Zug u. s. w. Das Kennzeichen selbst ist, wie gesagt, längst angegeben; Lessing macht aber dies angegebene Kennzeichen praktisch.

Nichts Uebergehendes also wähle die Kunst zum Augenblicke ihres Gegenstandes: * aber was ist denn eigentlich, was in der Natur nicht transitorisch, was in ihr völlig permanent wäre? Wir leben in einer Welt von Erscheinungen, wo eine auf die andre folgt, und ein Augenblick den andern vernichtet;

* Laok. p. 25.

alles in der Welt ist an den Flügel der Zeit gebunden, und Bewegung, Abwechselung, Wirkung ist die Seele der Natur. Metaphysisch also — doch wir wollen hier nicht metaphysisch, sinnlich wollen wir reden: und im sinnlichen Verstande, nach der Erscheinung unsrer Augen, giebt es da nicht unabläßige, daurende Gegenstände genug, die also die Kunst nachahmen soll? Allerdings, es giebt solche; und dies sind gewissermaßen alle Körper, und zwar so fern sie Körper sind. Diese, so abwechselnd ihre Zeitfolgen und Zustände auch seyn mögen; so schnell auch jeder Augenblick ihres Seyns sie ändere: so geht er doch nicht unsern Augen vorüber; für diese kann also der Künstler Erscheinungen liefern: er schildere Körper, er ahme nach die bleibende Natur.

Wenn aber diese bleibende Natur auch zugleich todte Natur wäre? wenn das Intransitorische eines Körpers eben von seiner Unbeseeltheit zeugte? Alsdann, dies bleibende Intransitorische des Gegenstandes zum Augenmerke der Kunst ohne Einschränkung gemacht — was anders, als daß mit diesem Grundsatze der Kunst auch — ihr bester Ausdruck genommen würde? Denke man sich einen seelenvollen Ausdruck durch einen Körper, welchen man wolle, er ist vorübergehend. Je mehr er eine menschliche Leidenschaft charakterisiret; um so mehr bezeichnet er einen veränderlichen Zustand der menschlichen

Natur, und um so mehr "erhält er durch die Ver„längerung der Kunst ein widernatürliches Ansehen, „das mit jeder wiederholten Erblickung den Ein„druck schwächt und uns endlich vor dem ganzen „Gegenstande Ekel oder Grauen verursacht.„ Die Einbildungskraft habe noch so viel Spielraum, noch so viel Flug: so muß sie doch endlich einmal an eine Grenze stoßen, und unwillig wieder zurück kommen; ja, je schneller sie gehet, je prägnanter der gewählte Augenblick sey, um so eher kommt sie zum Ziel. So gut als ich zu einem lachenden la Mettrie sagen kann, wenn ich ihn zum dritten, viertenmal noch lachend sehe: du bist ein Geck! so gut werde ich auch endlich zu Myrons Kuh sagen können: nun so gehe doch fort, was stehest du? — Und so viel Ursache ich habe, einen schreienden, einen unabläßig schreienden Laokoon endlich unleidlich zu finden; so viel Ursache werde ich, nur etwas später, finden, auch den seufzenden Laokoon überdrüßig zu werden, weil er noch immer seufzet. Endlich also auch den stehenden Laokoon, daß er immerhin stehet, und sich noch nicht gesetzet hat: endlich auch eine Rose von Huisum, daß sie noch blühet, noch nicht verwesetist: endlich also jede Nachahmung der Natur durch Kunst. In der Natur ist Alles übergehend, Leidenschaft der Seele und Empfindung des Körpers: Thätigkeit der Seele und Bewegung des Körpers: jeder Zustand der wandelbaren endlichen Natur. Hat

nun die Kunst nur einen Augenblick, in den Alles eingeschlossen werden soll: so wird jeder veränderliche Zustand der Natur durch sie unnatürlich verewigt, und so hört mit diesem Grundsatze alle Nachahmung der Natur durch Kunst auf.

Nichts ist gefährlicher, als eine Delikatesse unseres Geschmacks in einen allgemeinen Grundsatz zu bringen, und sie in ein Gesetz zu schlagen: sie giebt alsdann zu einer guten gewiß zehn mißliche Seiten. Lessing wollte den höchsten Grad des Affekts von der Bildung einer Bildsäule ausschließen; gut! Er gab aber davon die Ursache, daß diese Leidenschaft transitorisch * wäre; nicht so gut! Er machte endlich aus dieser Ursache einen Grundsatz: die Kunst drücke nichts aus, was sich nicht anders, als transitorisch, denken läßt: und dies verführt am weitesten. Mit ihm wird die Kunst todt und entseelt gemacht, sie wird in jene faule Ruhe versenket, die nur den Klosterheiligen der mittlern Zeit gefallen könnte: sie verliert alle Seele ihres Ausdrucks.

Und welches wäre denn die angebliche Ursache einer so grausamen kritischen Arznei? Weil eine transitorische Erscheinung, sie möge angenehm, oder schrecklich seyn, durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen bekomme, daß mit jeder wiederholten Erblickung ** — Ich mag nicht weiter! Wiederholte Erblickung! jede wie-

* Laok. p. 25. ** p. 25.

Jedes Werk der bildenden Kunst ist, wenn wir uns die Eintheilung Aristoteles gefallen lassen, ein Werk und keine Energie: es ist in allen seinen Theilen auf einmal da: sein Wesen besteht nicht in der Veränderung, in der Folge auf einander, sondern im Coexistiren neben einander. Hat also der Künstler es dem ersten, aber ganzen und genauesten Anblicke, der eine vollständige Idee liefern muß, vollkommen gemacht; so hat er seinen Zweck erreicht, die Wirkung bleibet ewig: es ist ein Werk. Es steht auf einmal da, und so werde es auch betrachtet: der erste Anblick sey permanent, erschöpfend, ewig, und blos die menschliche Schwachheit, die Schlaffheit unsrer Sinne, und das Unangenehme des langen Anstrengens macht, bei tief zu erforschenden Werken, vielleicht das zweite, vielleicht hundertste Mal des Anblicks nöthig; darum aber sind alle diese Male doch nur Ein Anblick. Was ich gesehen habe, muß ich nicht wieder sehen, und wenn mir etwas nicht durch das vollständige Eine des Anblicks, sondern nur die Abwechselung, durch die Wiederholung desselben widerlich wird, so liegt es nicht an der Kunst, sondern an dem Ueberdruß meines Geschmacks. Kann dieser nun einen Grundsatz der Kunst bilden? kann er auch nur eine tüchtige Ursache eines andern Satzes abgeben?

So räume ich also bei Lessing diese Ursache, als Ursache, als Gesetz weg, und denke damit genug

noch nicht geſehen, oder — meide ihn. Aber uns verwehre darum nicht ſeinen erſten Anblick: und noch weniger forme ein Geſetz, daß künftig kein Philoſoph lachend gemahlt werden ſolle, weil das Lachen was tranſitoriſch ſey. Jeder Zuſtand in der Welt iſt ſo mehr oder minder tranſitoriſch. Sulzer* hat ſich mit geſenktem Haupte, mit einem vom Finger unterſtützten Kinne, und mit tiefer philoſophiſcher Miene ehen laſſen. Nach Leſſings Grundſatze müßte man ihn im Bilde anreden: Philoſoph, wirſt du bald deine Aeſthetik ausgedacht haben? ſtirbt dir nicht dein geſenkter Kopf, und dein erhabner Finger? Seufzender Laokoon, wie lange wirſt du ſeufzen? So oft ich dich ſehe, iſt dir noch die Bruſt beklemmt, der Unterleib eingezogen? ein tranſitoriſcher Augenblick, ein Seufzer, iſt bei dir widernatürlich verlängert. Der donnerwerfende Jupiter, und die ſchreitende Diana, der den Atlas tragende Herkules, und jede Figur in der mindeſten Handlung und Bewegung, ja auch nur in jedem Zuſtande des Körpers iſt alsdann widernatürlich verlängert: denn keine derſelben dauret ja ewig. So wird, wenn die vorſtehende Meinung Grundſatz würde, das Weſen der Kunſt zerſtört.

Es kann alſo auch nicht als Urſache gelten, warum die Kunſt keine Höhe des Affekts ausdrücken müßte: es iſt nicht Delikateſſe, ſondern Eckel des Geſchmacks.

* Samml. vermiſcht. Schr. Th. 5.

Jedes Werk der bildenden Kunst ist, wenn wir uns die Eintheilung Aristoteles gefallen lassen, ein Werk und keine Energie: es ist in allen seinen Theilen auf einmal da: sein Wesen besteht nicht in der Veränderung, in der Folge auf einander, sondern im Coexistiren neben einander. Hat also der Künstler es dem ersten, aber ganzen und genauesten Anblicke, der eine vollständige Idee liefern muß, vollkommen gemacht; so hat er seinen Zweck erreicht, die Wirkung bleibet ewig: es ist ein Werk. Es steht auf einmal da, und so werde es auch betrachtet: der erste Anblick sey permanent, erschöpfend, ewig, und blos die menschliche Schwachheit, die Schlaffheit unsrer Sinne, und das Unangenehme des langen Anstrengens macht, bei tief zu erforschenden Werken, vielleicht das zweite, vielleicht hundertste Mal des Anblicks nöthig; darum aber sind alle diese Male doch nur Ein Anblick. Was ich gesehen habe, muß ich nicht wieder sehen, und wenn mir etwas nicht durch das vollständige Eine des Anblicks, sondern nur die Abwechselung, durch die Wiederholung desselben widerlich wird, so liegt es nicht an der Kunst, sondern an dem Ueberdruß meines Geschmacks. Kann dieser nun einen Grundsatz der Kunst bilden? kann er auch nur eine tüchtige Ursache eines andern Satzes abgeben?

So räume ich also bei Lessing diese Ursache, als Ursache, als Gesetz weg, und denke damit genug

zu haben, daß der höchste Affekt dem ersten Anblicke widerlich, und der Einbildungskraft gleichsam zu enge, folglich in der Kunst wenigstens als Hauptanblick zu vermeiden sey. Wenn die Wirkung der Kunst ein Werk ist, zu Einem, aber gleichsam ewigen Anschauen gebildet: so muß dieser Eine Anblick auch so viel Schönes für das Auge und so viel Fruchtbares für die Einbildungskraft enthalten, als er enthalten kann. Daher kommt das Unendliche und Unermeßliche in dieser bildenden Kunst, das sie vor allen andern Künsten des Schönen voraus hat: nämlich ein höchstes Ideal der Schönheit für das Auge, und für die Phantasie die stille Ruhe des griechischen Ausdrucks; denn beide sind die Mittel, uns in den Armen einer ewigen Entzückung, und in dem Abgrunde eines langen seligen Anblicks zu erhalten.

"Wie kommts, fragt ein Philosoph des Schönen*, daß es nur in der Mahlerei und Bildhauerkunst eine Idealschönheit, ein aliquid immensum infinitumque giebt, das sich die Künstler in der Einbildung zum Muster vorstellen, und in der Dichtkunst nicht?" Ich glaube nicht, daß er sich diese Frage von Seiten der Kunst durch die Bemerkung aufgelöset, "daß in den schönen Künsten das Idealschöne am schwersten zu erreichen sey", denn die Frage bleibt dieselbe: "warum muß denn ein so schweres Ziel erreichet seyn?" Aus keiner Ursache,

* Litt. B. Th. 4. p. 285.

glaube ich, als weil die Kunst nur Werke liefert, die Einen Augenblick vorstellen, und zu einem großen Anblicke gebildet sind: die also ihren Augenblick so annehmlich, so schön machen müssen, daß nichts drüber, daß die Seele, in Betrachtung desselben versunken, gleichsam ruhe, und das Maas der vorübergehenden Zeit verliere. Die schönen Künste und Wissenschaften dagegen, die durch die Zeit und Abwechselung der Augenblicke wirken, die Energie zum Wesen haben, müssen keinen einzelnen Augenblick ein Höchstes liefern, nie auch unsere Seele in dieß augenblickliche Höchste verschlingen wollen; denn sonst wird eben die Annehmlichkeit gestört, die in der Folge, in der Verbindung und Abwechselung dieser Augenblicke und Handlungen beruhet, und jeden Augenblick nur also als ein Glied der Kette, nicht weiter nutzet. Wird einer dieser Augenblicke, Zustände und Handlungen, eine Insel, ein abgetrenntes Höchstes, so geht das Wesen der energischen Kunst verlohren. Ist aber wiederum der eine ewige Augenblick der bildenden Kunst nicht so, daß er auch einen ewigen Anblick gewähren könnte, so ist ihr Wesen auch nicht erreicht. Bei Körpern ist dieser einige ewige Anblick die vollkommene Schönheit; und sofern die Seele durch den Körper wirken soll, ists die hohe griechische Ruhe. Diese ist zwischen der todten Unthätigkeit, und zwischen der aufgebrachten übertriebnen Wirkung mitten inne; die Einbildungs-

des Maul, und keinen häßlichen Anblick vorweise: denn freilich arbeitete er nicht fürs Auge, und noch minder war dieser Zug seines Gemähldes ewiger Anblick, im mahlerischen Verstande. Aber wie? wenn seine ganze Schilderung, die ich als ein Gemählde für meine Seele betrachte, mir keinen andern innern Zustand des Laokoon zeigte, als der in diesem Schreie liegt: bleibt alsdann nicht auch im Gemählde des Dichters dieser Zug Hauptfigur? Wenn ich mich an den virgilianischen Laokoon erinnere, erinnere ich mich nicht jedesmal an einen Schreienden? denn auf andre Art hat er bei seinem Schmerze seine Seele nicht gezeigt. Nun ändert sich der Gesichtspunkt. Es muß aus dem Wesen der Poesie, aus dem energischen Zwecke des Dichters erklärt werden, ob dieser Zug von Laokoon, diese einzige Aeußerung seiner Empfindung, in meiner Einbildungskraft, Hauptfigur, bleibender Eindruck werden sollte? Nicht genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabner Zug für das Gehör sey; (wenn ich einen Zug für das Gehör verstehe) es muß auch dem Dichter daran gelegen seyn, ihn zum Hauptzuge Laokoons in meiner Phantasie zu machen. Ist dies nicht, so hat der Dichter, wenn ich gleich kein schönes Bild verlange, doch auf mich seinen ganzen Eindruck verfehlt —

Es ist nicht mein Zweck, dies bei Virgil zu untersuchen. Ich habe Winkelmann gerechtfertigt,

indeſſen noch nicht befriedigend: durch unſer Auge blickt eine Seele, und durch die uns vorgeſtellte Schönheit blicke alſo auch eine Seele durch. In welchem Zuſtande dieſe? Ohne Zweifel in dem, der meinen Anblick ewig erhalten, der mir das längſte Anſchauen verſchaffen kann. Und welches iſt der? Kein Zuſtand der faulen Ruhe, der giebt mir nichts zu denken: kein Uebertriebnes im Ausdrucke: dieß ſchneidet meiner Einbildungskraft die Flügel: ſondern die ſich gleichſam ankündigende Bewegung, die aufgehende Morgenröthe, die uns zu beiden Seiten hinſchauen läßt, und alſo einzig und allein ewigen Anblick gewähret.

Auf dieſe Art generaliſiren ſich die Begriffe des Unterſchiedes von ſelbſt, und wir reden nicht mehr von Bildhauerei und Poeſie, ſondern von Künſten überhaupt, die Werke liefern, oder durch eine unterbrochne Energie wirken. Was von der Poeſie gilt, wird, in dieſem Betrachte, auch von Muſik und Tanz gelten; denn auch dieſe wirken nicht für einen Anblick, ſondern für eine Folge von Augenblicken, deren Verbindung eben die Wirkung der Kunſt macht: ſie haben alſo durchaus andre Geſetze. Es heißt alſo auch nicht, den römiſchen Dichter Laokoons erklärt, wenn ich anführe *, daß ſein clamores horrendos ad ſidera tollit kein ſchiefes ſchreien-

des

* Laok. p. 30.

des Maul, und keinen häßlichen Anblick vorweise: denn freilich arbeitete er nicht fürs Auge, und noch minder war dieser Zug seines Gemähldes ewiger Anblick, im mahlerischen Verstande. Aber wie? wenn seine ganze Schilderung, die ich als ein Gemählde für meine Seele betrachte, mir keinen andern innern Zustand des Laokoon zeigte, als der in diesem Schreie liegt: bleibt alsdann nicht auch im Gemählde des Dichters dieser Zug Hauptfigur? Wenn ich mich an den virgilianischen Laokoon erinnere, erinnere ich mich nicht jedesmal an einen Schreienden? denn auf andre Art hat er bei seinem Schmerze seine Seele nicht gezeigt. Nun ändert sich der Gesichtspunkt. Es muß aus dem Wesen der Poesie, aus dem energischen Zwecke des Dichters erklärt werden, ob dieser Zug von Laokoon, diese einzige Aeußerung seiner Empfindung, in meiner Einbildungskraft, Hauptfigur, bleibender Eindruck werden sollte? Nicht genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabner Zug für das Gehör sey; (wenn ich einen Zug für das Gehör verstehe) es muß auch dem Dichter daran gelegen seyn, ihn zum Hauptzuge Laokoons in meiner Phantasie zu machen. Ist dies nicht, so hat der Dichter, wenn ich gleich kein schönes Bild verlange, doch auf mich seinen ganzen Eindruck verfehlt —

Es ist nicht mein Zweck, dies bei Virgil zu untersuchen. Ich habe Winkelmann gerechtfertigt,

der (vielleicht nur gar historisch) sagen kann: "der „Laokoon des Künstlers schreiet nicht, wie der Lao„koon des Virgils." Ich habe die Ursache, die Lessing giebt vom Unterschiede beider Künste, geprüft, und auf das Eine des Anblicks zurückgeführt, in dem sich die bildende, und keine andre Kunst zeige. Ich wollte, daß Lessing in seinem ganzen Werke diesen Unterschied des Aristoteles zwischen Werk und Energie zum Grunde gelegt hätte: denn alle seine Theilunterschiede, die er angiebt, laufen doch endlich auf diesen Hauptunterschied hinaus.

10.

Wie kann der Dichter dem Künstler, und der Künstler dem Dichter nachahmen? Ich glaube, daß der Unterschied, den Lessing bei den Gattungen ihrer Nachahmung macht*, schon in unsrer Sprache liege, und also auch in der Auseinandersetzung alles gleich durch ein Wort deutlich mache. Einen nachahmen, heißt, wie ich glaube, den Gegenstand, das Werk des andern nachmachen; einem nachahmen aber, die Art und Weise von dem andern entlehnen, diesen oder einen ähnlichen Gegenstand zu behandeln.

Um in diesen Unterschied einzudringen, sucht Lessing** einen Gegner auf, mit dem er streite, und dieß ist Spence. Spence war freilich ein rathen-

* Laok. p. 78. 79. ** p. 80.

der Kopf voll Alluſionen und Aehnlichkeiten: ein Wort, ein Zug des Bildes war ihm genug, Anſpielung und Nachahmung zu finden, und ich geſtehe gern, daß ſich ſein Werk ſelten über ein Verzeichniß von Parallelſtellen der Dichter (zwar leider! nur der römiſchen Dichter,) und der Künſtler (und doch meiſtens griechiſcher Künſtler) erhebe. Indeſſen ſpielt ihm Leſſing einen böſen Streich, daß er im Texte nützliche Erläuterungen anführt, welche alten Schriftſtellen aus der Vergleichung mit Kunſtwerken zuwüchſen, und in ſeinen Noten dieſe nützlichen Erläuterungen faſt ſämmtlich widerlegt. Sind alſo nützliche Erläuterungen bei Spence von dieſer Art, oder ſind dies gar die einzigen: ſo danke ich für Spence.

Ich weiß aber nicht, ob Leſſing in Allem, was er gegen dieſe Erläuterungen ſagt, ſo ungetheilt Recht habe. Juvenal redet von einem Soldatenhelme, wo unter andern Sinnbildern er auch

— nudam effigiem clypeo fulgentis & haſtâ
Pendentisque Dei perituro oſtenderet hoſti.

und Addiſon glaubte die Stellung des Dei pendentis nicht beſſer, als durch Werke erklären zu können, wo Mars zu der Rhea herunter ſchwebet, und alſo über ihr gleichſam hanget. Noch bin ich für die addiſonſche und ſpenciſche Erläuterung nicht eingenommen: was hat aber Leſſing dagegen *? daß

* Laokoon p. 83.

es ein Hysteron proteron von Juvenal seyn würde, von der Wölfinn und den jungen Knaben zu reden, und dann erst von dem Abentheuer, dem sie ihr Daseyn zu danken haben. "Bei einem Dichter, bei einem satyrischen Dichter zumal, wie viel hat da wohl ein Hysteron proteron auf sich?„ Doch so mag ich nicht reden: das hieße nicht den Dichter erklären, sondern unsre ihm angepaßte Erklärung retten. Erst zeige man mir, wo das Hysteron proteron stecke! "In den ersten rauhen Zeiten der Republik zerbrach „der Soldat die kostbarsten Becher, die Meister„stücke griechischer Künstler, um eine Wölfinn, ei„nen kleinen Romulus und Remus, einen hangen„den Mars auf seinen Helm zu setzen.„ Dieß ist Juvenals Gedanke, und wo das Hysteron proteron in ihm? Der römische Soldat ist ein sammlender Name, ein nomen collectivum: und sein Helm steht für alle römische Helme; auf einen konnte dieß, auf einen das gesetzt werden; und so gut die Wölfinn, und die beiden Kleinen am Felsen, als der hangende Mars, wäre an sich ein Emblem des römischen Ursprunges, und des rauhen Soldaten, dem das aus solchem Ursprunge entstandene Rom alles war. Alsdann hätte Juvenal ein Paar Beispiele angeführt, die aus einer Geschichte hergenommen, zu dem Emblem einer Sache neben einander stehen, ja aber unter sich kein Ganzes ausmachen sollen. Wie so aber zu dem Emblem einer Sache?

„Man ſage, fragt Leſſing *, ob eine Schäferſtunde „wohl ein ſchickliches Emblema auf dem Helme eines „römiſchen Soldaten geweſen?„ Warum nicht? Es war nicht mehr das Bild einer Schäferſtunde allein, ſondern das Bild des göttlichen Urſprunges der Römer, des Urſprunges, auf welchen der Soldat ſtolz war als ein Römer. Es war nicht die Ueberraſchung der Rhea, ſondern die Stunde, die dem Stifter Roms das Leben gab: alſo ſo unpaſſend nicht auf den Helm eines Römers, der ſeinen Mars auch in dieſer pendenten Stellung nicht verabſcheute, und auch in ihr ſo ungern nicht ſein Abkömmling ſeyn mochte, den ſie eben zum Römer machte — —

Ich habe geſagt, die Bilder Juvenals haben einzeln auf den Helmen der Soldaten ſeyn können: warum aber müßte es ein Hyſteron proteron ſeyn, wenn ſie auch neben einander auf Einem Helme geweſen wären? nur in verſchiedne Gruppen getheilt, wovon der Dichter ein Paar anführt. Haben mehr Denkbilder des römiſchen Urſprungs darauf Raum gefunden: ſo ſchnitze ſie der Künſtler, mir und dem Sinne Juvenals nicht zuwider.

Aber ſchwebt auch Mars, fährt Leſſing fort **, wirklich? und es iſt viel, wie weit ſein Grübelndes Zweifeln geht. "Mag auch Spence recht geſehen, recht haben ſtechen laſſen, und — — die Münze

* Laok. p. 83. ** p. 54.

auch gehabt haben?„ Es ist hart, muß ich Lessingen nachsagen, es ist hart, in einer solchen Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen: zumal es mehr bekannte Münzen von dieser Art giebt.

Der Zweifel tritt weiter, und wird zur allgemeinen Verneinung.* "Ein schwebender Körper, ohne „eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung „seiner Schwere verhindert wird, ist eine Ungereimt„heit, von der man in den alten Kunstwerken kein „Exempel findet.„ Nun! so weit hätte man es doch nicht führen dürfen! Mars, in dem gegenwärtigen Falle, ist ja nichts minder, als ein schwebender Körper, ein ohne scheinbare Ursache schwebender Körper, der ungereimt wäre, der das Auge beleidigte, der die Regeln der Bewegung, der Schwere, des körperlichen Gleichgewichts aufhübe — wo ist dies alles unser Mars? Es ist ein sich herabsenkender Körper, der eben nach den Regeln der Bewegung und Schwere und des Gleichgewichts die Erde sucht, oder mit Shakespears schönem Ausdrucke vom Merkur, der mit seinem Fuße den Hügel küsset. Auf einem Kunstwerke von so wenigem Umfange denkt ja niemand, daß dieser herabschwebende Mars vom Himmel gekommen, daß er sich durch die Luft gestürzt, daß er in ihr ohne Flügel und Leitband gehangen: wie es also sey, daß er noch so glücklich

* Laok. p. 85.

herabkomme — hieran denkt niemand, denn er ſieht Mars nur ſo fern, als er die Erde betritt. Es iſt das Niederſenken, wie von einem ſanften Sprunge, und dazu braucht man kein Gott zu ſeyn, oder ſich einen Gott von ganz andern Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts denken zu müſſen: die ſanfte Stellung kann jeder dem Mars nachthun, und der Künſtler ſie ohne Ungereimtheit wählen. — Der ganze Allgemeinſatz iſt alſo hier kaum an ſeiner Stelle, und in der Weite, die ihm Leſſing giebt, leidet er Einſchränkung. Es muß ein Körper ſehr augenſcheinlich nicht ſchweben, ſondern hangen, und zwar in der allweiten Luft hangen, wenn ſein Anblick die Wahrſcheinlichkeit der Augen beleidigen ſoll: und wie ſelten iſt dies auf einer Münze, auf einem geſchnittenen Steine, und auch wohl noch ſelten in Gemählden, und der Wahrſcheinlichkeit der Augen wird da immer ohne Lehrſätze der Bewegung abgeholfen. Was ſollen doch, wenn man ſo genau rechnen wollte, die kleinen Flügelchen an den Füßen Merkurs, bei dem gewaltigen Schwunge, in welchem er ſich, z. E. in einem farneſiſchen Gemählde von Caracci zeigt, machen ſie denn den Abſchwung wahrſcheinlicher, als ein Mars, der auf die Erde hinſchwebet? Was ſollen alsdann die homeriſchen Götterpferde, die zwiſchen der Erde und dem ſternbeſäeten Himmel mit einem Sprunge ſo viel beſchreiten, als der Hirt abſieht, der vom Gipfel des höchſten

Gebirges in den schwarzen Ocean ausschauet — was sollen diese, wenn man ihnen auch ein Paar Flügelchen gäbe, die ihnen überdem Homer nicht giebt, wenn man nach der Mechanik bestimmen wollte? Nun aber lasset Apollo, Diana, Luna, Juno, Minerva, und wer von den Himmlischen mehr Gesellschaft machen wolle, in ihrem Luftwagen sich fortschwingen: zeiget sie uns der Künstler nur in einer Stellung nahe an, oder über der Erde im Absenken: so vergessen wir gern das Ungeheure der Luft, die wir überdem hier nicht in ihrem Umfange sehen können. Wir brauchen kein Leitband, das die sich absenkende Figur an ein Gestirn hefte, wir brauchen kein Fahrzeug der Kaklogallier, welches bei Swifts Reise in den Mond auf der ersten Wolke übernachtete — —

Noch minder thut mir die verbesserte Lesart Lessings zu dieser Stelle Genüge: — — sie ist gesuchter und metaphysischer,* als alle vorige Lesarten; und kurz! sollte in Spence nicht mehr Vorrath zu Erläuterung der Alten seyn, insonderheit, wenn ein besserer Kopf die Spenceischen Compilationen von Parallelstellen nutzte? Aber entfernt bleibe ihm die Grille, daß die Dichter bei jeder kleinen Aehnlichkeit ein Kunstwerk kopirt haben müssen. Lessing widerlegt sie in einigen Beispielen,** und bei manchen hätte auch aus dem innern Baue der dich-

* Laok. p. 87. ** p. 90. 91.

terischen Schilderungen erwiesen werden können, daß sie aus der Phantasie des Dichters, und nicht von der Arbeit des Künstlers, geflossen, weil sie sich sonst dem Dichter anders hätten vorstellen müssen.

II.

Es können kritische Betrachtungen nicht leicht nutzbarer seyn, als wenn Lessing gegen Spence über den Unterschied disputirt,* in welchem dem Künstler und Dichter Götter, geistige und moralische Wesen, erscheinen: hiegegen wird in und ausserhalb der Mauren von Troja, ich meine in Poesie und bildender Kunst, gesündigt.

Götter und geistige Wesen. "Dem Künstler „sind sie nichts als personificirte Abstrakta, die be„ständig die ähnliche Charakterisirung behalten müs„sen, wenn sie erkenntlich seyn sollen: dem Dichter „sind sie handelnde Wesen.** Ich weiß nicht, ob dieser Unterschied so vest, und beiden Künsten so wesentlich wäre, als er hier angegeben wird — und mich dünkt, daß ein Ich weiß nicht von dieser Art, das nichts Geringeres als den Gebrauch der ganzen Mythologie in allen schönen Künsten und Wissenschaften betrift, wohl eine kleine Aufmerksamkeit verdiene.

Also sind die Götter und geistigen Wesen dem Künstler nichts als personificirte Abstrakta? Freilich

* Laok. p. 113 — 118. ** p. 99. 100.

so lange eine einzelne Figur nichts als ein kenntliches Bild eines himmlischen Wesens seyn soll, so sind die dasselbe charakterisirenden Kennzeichen das Augenmerk. Nun aber trete diese Figur, z. E. bei einem Gemählde, in Handlung, gesetzt die Handlung flöße auch nicht aus ihrem Charakter: so bald tritt die historische Mythologie in die Stelle der emblematischen: und die Gestalt ist nicht mehr durch das, was sie ist, sondern was sie thut, kenntlich. Lessing giebt dies zu;* nur meint er, die Handlungen müssen nicht ihrem Charakter widersprechen; und aus dem Beispiele, das er giebt, sehe ich, daß er in Untersuchung dieses Widerspruchs sehr fein ist. Eine Venus, meint er, die ihrem Sohne die Waffen giebt, könne freilich gebildet werden: denn hier bliebe sie noch eine Göttinn der Liebe: ihr könne noch alle Anmuth und Schönheit gegeben werden, die ihr als Göttinn der Liebe zukomme: sie werde vielmehr als solche, durch diese Handlung noch kennbarer; aber eine zürnende, eine verachtende Venus ganz und gar nicht. — Ich bin in der Ausdehnung dieses Unterschiedes nicht Lessings Meinung.

Götter und geistige Wesen sind dem Künstler freilich personificirte Abstrakta und Charakterfiguren, so lange er sie allein, blos in einem ihnen gemäßen Anstande, oder höchstens in einer intransitiven Handlung bilden soll, aber alsdann sind sie es nur aus

* Laok. p. 109. 101.

Noth, aus Muß, um kenntlich zu seyn. Venus, Juno, Minerva haben diese und keine andre Bildung der Schönheit, nicht als wenn diese immer ein innerer Charakterzug ihres abstrakten Wesens wäre; genug, daß sie ein von Dichtern einmal beliebtes und vestgesetztes äußeres Kennzeichen dieser Gottheit ist. Ich verstehe mich nicht genug auf den abstrakten Begriff der Liebe, daß ich wissen könnte, ob jede Kleinigkeit bei der Bildung der Venus, und keiner andern göttlichen Schönheit, da sey, weil sie nothwendig das Abstraktum der Liebe charakterisire? ob, z. E. das ὑγρον ihrer Augen, und das Lächeln ihrer Wangen, und das Grübchen ihres Kinnes zu diesem Begriffe so unentbehrlich sey, als auf der andern Seite die majestätische Brust der Juno, und die schlanke Taille der Diana, und die unschuldige Miene der Hebe, zu diesem Begriffe eben hinderlich seyn müßte. Ich habe nie die Mythologie, als ein solch Register allgemeiner Begriffe studirt, und bin allemal in die Enge gerathen, wenn ich gesehen, wie Andre sie am liebsten auf solche Art angesehen.

So viel ist einmal gewiß, daß Dichter, und keine andern, die Mythologie erfunden und bestimmt haben, und da wette ich, fürwahr nicht als eine Gallerie abstrakter Ideen, die sie etwa in Figuren zeigten. Wo bleibe ich mit den allerdichterischten Geschichten Homers, wenn ich mir seine Götter, nach

Damms Lehrart, nur als handelnde Abstrakta betrachten wollte? Es sind himmlische Individuen, die freilich durch ihre Handlungen sich einen Charakter festsetzen, aber nicht da sind, um diese und jene Idee in Figur zu zeigen: ein ausnehmender Unterschied. Venus kann immer die Göttinn der Liebe seyn; nicht aber alles, was sie bei Homer thut, geschieht deswegen, um die Idee der Liebe in Figur zu repräsentiren. Vulkan mag seyn, was er will, wenn er den Göttern ihren Nektarbecher umreicht, ist er nichts als — ihr Mundschenke.

Ich schließe also: daß Götter und geistige Wesen "bei dem Dichter nicht blos handelnde Wesen „sind, die über ihren allgemeinen Charak„ter noch andre Eigenschaften und Affek„ten haben, welche nach Gelegenheit der „Umstände vor jenen vorstechen können, wie Les„sing sagt;*„ sondern daß diese andern Eigenschaften und Affekten, kurz! eine gewisse eigne Individualität ihr wahres Wesen, und der allgemeine Charakter, der etwa aus dieser Individualität abgezogen, nur ein späterer, unvollkommener Begriff sey, der immer untergeordnet bleiben mußte, ja bei Dichtern oft in gar keinen Betracht komme.

Nun schließe ich weiter. Wenn also in der Mythologie und Geisterlehre der ältesten Dichter der in-

* Laok. p. 99.

dividuelle, oder historisch handelnde Theil vor dem charakteristisch handelnden das Uebergewicht behält: und eben diese Dichter doch die ursprünglichen Stifter und Väter dieser Mythologie und Geisterlehre gewesen; so sey die bildende Kunst, so fern sie mythologisch ist, blos ihre Dienerinn. Sie entlehnt ihre Geschöpfe und Vorstellungen, so fern sie sie brauchen und ausdrücken kann.

Bei jeder einzelnen Figur also, und mithin meistens bei den Werken der Bildhauer, die einzelne Gestalten bilden, fordert es das Mangelhafte, die Gränze, nicht aber das Wesen der Kunst, die Personen mehr charakteristisch, als individuell auszudrücken: denn sonst verirren sie sich in die Menge historischer Personen, und laufen Gefahr unkenntlich zu werden.

So bald es aber dem Künstler die Gränzen seiner Kunst verstatten dem Dichter zu folgen; sogleich nimmt der Dichter, dem eigentlich die Mythologie gehört, sein Recht wieder, und die Anordnung des Kunstwerks wird, dem Ursprunge mythologischer Ideen gemäß, dichterisch. Blos um das Unkenntliche zu vermeiden, schränkte er sich auf die abstrakte Idee ein; Noth und Dürftigkeit war sein Gesetz: ist aber dies Gesetz — diese Furcht gehoben; kann er auf andere Art hoffen kenntlich zu werden, als durch die einförmige Charaktervorstellung; verbeut das Wesen seiner Kunst diese andere Art der

Kenntlichkeit nicht; erreicht er durch dieſelbe gar einen Zweck, den er durch die abſtrakte Idee nicht erlangen konnte: ſo hat er mit dem Dichter einerlei Rechte. Die ganze Mythologie iſt eigentlich ein Land dichteriſcher Ideen, und auch wenn ſie der Künſtler bildet, wird er Dichter.

Und bei dieſem ganzen Privilegium des Künſtlers, worauf kommt ſein unumſchränkter Gebrauch an? Auf das Wort: Handlung. Kann der Künſtler, z. E. der Mahler, ſeinem Werke Handlung geben; kann er mehrere Perſonen gruppiren, die gemeinſchaftlich eine poetiſche oder hiſtoriſche Situation kenntlich und ſchön vorſtellen können; o ſo vergeſſe er ſicher die innere und äußere Charakteriſtik ſeiner Götter, die ihm ſonſt einzeln nothwendig waren. Immerhin laſſe er auch ſeine Handlung dem abſtrakten Charakter ſichtlich widerſprechen: immerhin mahle er uns auch eine auf ihren Kupido zürnende Venus; denn wenn ſie auch in dieſem Augenblick nicht die Liebe ſelbſt bliebe, ſo bleibt ſie doch, was ſie urſprünglich iſt, die Göttinn der Liebe, die Mutter des Kupido. Kann er Venus und den getödteten Adonis in mahleriſche Handlung bringen: ſo rufen wir der Venus mit dem Dichter zu: "was ſchläfſt du, Cytherea, auf „purpurnen Decken! Stehe auf, Unglückſelige, zeuch „Trauerkleider an, und ſchlage an deine Bruſt, und „klage der ganzen Welt: er iſt nicht mehr, der ſchö-

„ne Adonis!„ Und immerhin wollen wir auch Adonis sehen, wie ihn der Dichter sieht: "Er liegt, der „schöne Adonis liegt ausgestreckt auf dem Gebirge. „Ein mörderischer Zahn hat seine zarte Hüfte ver„letzt. Noch einen letzten Seufzer athmet er: schwar„zes Blut rinnt über den Leib, der blendender ist, „als Schnee. Das Licht seiner Augen verlischt: die „Lippen erblassen: Adonis stirbt.„ Stirbt Adonis etwa, als die Idee ehelicher Liebe und Glückseligkeit und Schönheit? Trauret Venus, um die Idee der Liebe in Maske zu zeigen? Wird die letztere jedem gesunden mythologischen Auge deswegen hier kenntlich werden, weil sie das Abstraktum der Liebe macht? Nein, das Sujet des Gemähldes ist dichterisch, ist historisch: sind es auch die Figuren des Künstlers? Jedesmal, daß er sie dazu machen kann: wohl! so vergesse ich die abstrakte Idee, die er in einer einzigen Figur nur aus Noth vorstellen mußte. Kupido, der die Psyche plagt, und Jupiter, der den Ganymed entführt, Diane, die den Endymion besucht, und Venus, die ihre geritzte Haut beweint — ich verspreche dem Künstler, in diesem Augenblicke keine personificirten Abstrakta zu suchen, im Jupiter keinen Präsidenten der Götter, in Dianens Gesichte keine jungfräuliche Keuschheit: in Venus kein schmachtendes Liebäugeln, und in Kupido keinen spielenden Verführer. Alle diese Wesen gehören dem Dichter,

und der Künstler läßt sie ihm, wo er sie ihm lassen kann.

Ich weiß nicht, wie enge dem Künstler der mythische Cyklus werden müßte, wenn Lessing ihm alle historische und dichterische Situationen untersagte, ihm nur zuließe, in ihm personificirte Abstrakta zu suchen, und jeden kleinen Widerspruch, der in der Handlung gegen die abstrakte Idee des Charakters (ein Idol der neueren Mythologisten!) vorkäme, verböte. Lebe alsdann wohl, handlungsvolle Kunst! du bist in der Mythologie eine Gallerie einförmiger Ideen, abstrakter Charakter!

"Wenn der Dichter Abstrakta personificiret: so „sind sie durch den Namen, und durch das, was er „sie thun läßt, genugsam charakterisirt. Dem Künst„ler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen per„sonificirten Abstraktis Sinnbilder zugeben, durch „welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder hat „bei dem Künstler die Noth erfunden; wozu aber „den Künstler die Noth treibet, warum soll sich das „der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth „nichts weiß? Es sey ihm also Regel, die Bedürf„nisse der Mahlerei nicht zu seinem Reichthum zu „machen, und seine Wesen mit Sinnbildern der „Kunst auszustaffiren. Er lasse sein Wesen han„deln, und bediene sich auch poetischer Attribute„ — u. s. w. Wie gern, wie unermüdet hört man Les-

singen

ſingen ſprechen,* wenn er — doch ich will nicht loben. Sollte alles dies nicht auch auf den vorbetrachteten Fall der Kunſtcompoſition gelten? Der Mahler findet im Lande des Dichters perſonificirte Abſtrakte, die auch in ſeinem Gemählde durch das, was er ſie thun läßt, genugſam charakteriſirt ſind. Dem Künſtler Einer Figur fehlt dies Mittel: er muß alſo ſeinen perſonificirten Abſtraktis Sinnbilder geben, durch welche ſie kenntlich werden; aber dieſe Sinnbilder erfand bei ihm die Noth. Wozu alſo den Künſtler ohne Handlung die Noth trieb, warum ſollte ſich das der Künſtler mit Handlung aufdringen laſſen, wenn er von dieſer Noth nichts weiß? Es ſey ihm alſo Regel, auch das, was ſeiner Kunſt Bedürfniß iſt, im andern Fall, nicht zu ſeinem Reichthume zu machen, ſeine Weſen nicht mit Sinnbildern zu überhäufen, ſie, wo ſie als höhere Individuen in Handlung erſcheinen, nicht zu Puppen auszuſtaffiren, und am mindeſten es gar zum Hauptſatze ſeiner Kunſt zu machen: „mir ſind „die Perſonen der Mythologie nichts als perſonificirte „Abſtrakta, die beſtändig die ähnliche Charakteri„ſirung beibehalten müſſen, wenn ſie erkenntlich „ſeyn ſollen.„ Bei dieſem Grundſatz, was wird aus der Kunſt, wenn ſie Compoſitionen liefern ſoll? Eine Maskerade ſymboliſcher und allegoriſcher Puppen.

* Laok. p. 115. 116.

römiſches, ein Familienſtück der Stadt Anzo: ein Altarſtück in dem Tempel dieſer Stadtgöttinn. Ein Einwohner von Anzo ſollte aufleben, um uns dieſe Ode aus ſeiner Vaterſtadt zu erklären, und wie würde der uns mit manchem ehrlichen locus communis auslachen, den wir dem Glücke überhaupt aus dieſer Ode andichten, weil wir die Göttinn nicht kennen, der die Ode, als ein Individualſtück, gewidmet iſt.

Welches ſind nun die Attribute dieſer Göttinn? "Sie kann erniedrigen und erhöhen!„ So geſagt, wäre dies Attribut freilich nichts als locus communis; allein, wie es Horaz ſagt, wird es römiſch. Dies Glück in Antium iſt eine Römergöttinn: ſie beſchäftigt ſich mit den Revolutionen des Staats, die Horaz vielleicht eben damals vor ſich ſah: ſie giebt und ſtürzet Triumphe. So wenig der afrikaniſche Jupiter eben der römiſche Jupiter, und die Madonna in Loretto völlig die Madonna in Parma iſt: ſo iſt nicht ſo ganz dieſe Fortuna jedwede andere: ſie iſt Antium eigen, und römiſch geſinnet.

"Dir fleht der Landmann, und der Schiffer des „karpathiſchen Meers.„ Ich weiß nicht, warum Baxter hierüber bis in den Mond reiſet, und da sortem fortunae ſucht; auch iſt mir die Geßner'ſche Erklärung: daß die Stürme des Meers aus unbekannten Urſachen kommen, nicht vorausgeſehen wer-

den können, also dem Glücke zuzuschreiben sind, u. s. w. zu allgemein; und endlich die Klotzische Erläuterung,* daß das Glück auf Münzen mit Kornähren, mit Schiffankern, und wer weiß womit mehr? gebildet werde, ist für mich und für Horaz noch gelehrter. Vermuthlich hat Horaz, der Einfältige! an Nichts gedacht, als daß Antium, die Wohnung der Fortuna, Landeinwohner habe, und nahe an der See liege: der Tempel des Glücks also von beiderlei Art Leuten Besuch erhalte.

"Dich fürchtet der rauhe Dacier, und die flüchtigen Scythen: Städte und Völker: und das „wilde Latium: die Mütter der barbarischen Könige, und die bepurpurten Tyrannen." Allein genommen, wäre nichts leichter zu erklären, als diese Strophe: sie schilderte nämlich die Göttinn des Glücks römisch gesinnet: vor ihr müssen die Feinde, die Rebellen, die Tyrannen Roms zittern; aber nun der Zusatz:

Injurioso ne pede prornas
stantem columnam; neu populus frequens
ad arma cessantes, ad arma,
concitet, imperiumque frangat.

So sind über nichts so leicht artigere Dinge gesagt worden, als über diese stehende Säule: Baxtern** dünkte sie sehr emphatisch August zu

* Vindic. Horat. p. 152.

** Baxt. Horat. p. 50.

ſeyn, ohne zu bedenken, ob auch die Feinde, die rebelliſchen Vaſallen Roms, vor dem Sturze Auguſts ſo bange ſeyn würden. Geßner verſtand, dem locus communis: de Fortuna, den er in dieſer Ode fand, gemäß, "jeden Menſchen, auf den ſich andere, wie „auf eine Säule ſtützen," ohne zu ſagen, wie ſich dieſer Allgemeinſatz zwiſchen Dacier und Scythen, Barbaren und Tyrannen ſchicke. Ich finde in dieſer ſtehenden Säule — nichts als eine ſtehende Säule: eine Säule, die, vielleicht in Anzo, mit dem Namen Roms bezeichnet, vor der Fortuna ſtand, wie ja ſonſt dem Glücke, der Ruhe, der Sicherheit, ſolche Säulen pflegen hingeſtellt zu werden. * Nun fiel Horazen das Bild ihres Unwillens ein: wie? wenn ſie ihren Fuß ausſtreckte, und die Säule ſtürzte? So wäre dieſer Sturz, ein Sinnbild, dem Poeten ein Loſungszeichen von dem Sturze Roms. Im Haufen würde das Volk zu Waffen eilen: zu Waffen auch die noch Säumenden rüfen, und das Reich, dieſe ungeheure Weltſäule, zerbrechen. Die ganze Ode läßt muthmaßen, daß manche zur Zeit Horaz ſich regende Welle ihm dieſen Sturm prophezeihet, oder mit ſeinem Bilde, daß Fortuna ſchon damals ihren großen Zeh zu regen ſchien, um an die Säule zu treffen. — Wie aber fürchten ſich davor Dacier und Scythen, Barbaren und Tyrannen — keine Römer,

* Addison's Dialog. upon the Usefulness of ancient Medals, p. 47.

keine Patrioten? Horaz ſagt nicht: daß jene ſich davor, vor dieſem Umſturze, fürchten; ſondern, daß ſie die Göttinn des Glücks fürchten und ſcheuen: ſie, die über Rom wache, und die Säule deſſelben vor ſich habe; die aber auch mit einem Fußſtoße daſſelbe ſtürzen könne: dieſe Allmächtige fürchten und ſcheuen Scythen und Barbaren, (denn was könnten ihr dieſe für ein anderes Opfer bringen, als Furcht?) und warten auf den Augenblick ihres Entſchluſſes, der damals ſich zu nähern ſchien.

Bisher iſt die Ode ein römiſches National- und ein Antiatiſches Familienſtück geweſen; ſie fängt an, ſymboliſcher zu werden:

— te semper anteit serva Necessitas;
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahena; nec severus
Uncus abest, liquidumque plumbum.

Seitdem es Kunſtrichter von Geſchmacke giebt, iſt mehr als einer mit dieſem Bilde Horaz nicht zufrieden geweſen. Sanadon zuerſt unterſtand ſich, zu ſagen, daß dies Gemählde in ſeinem Detail genommen, ſchöner auf der Leinwand, als in einer heroiſchen Ode, wäre. Ich weiß nicht, ob Sanadons Gefühl hierinn nicht fein und richtig bleibe, ob ich gleich den Spott über ihn geleſen:* quod haec imago non placuit bono *Sanadonio*, sui ingenii homo est, delicatus mehercle! et venustulus.

* Klotz. Vindic. Horat. p. 154.

Ich weiß nicht, ob dieser sui ingenii homo, delicatus mehercle et venustulus mit der mächtigen Widerlegung zufrieden seyn könnte: neque enim intellexisse videtur, quam divina sint: *ahena manus, severus uncus.* Ich, der nicht fein genug ist, das Göttliche in einem ahena manus, in einem severus uncus zu erblicken, fühle mit Sanadon gleich, und glaube, daß jeder, der die Ode in einem Strome fort lieset, bei diesem Bild es fühlen werde, daß er festgehalten wird, daß er vor einer bemahlten Leinwand stehen bleibe: und das will niemand in der Ode.

Mögen also alle diese Werkzeuge ein attirail patibulaire, oder Befestigungswerke, oder Symbole der höchsten Macht Fortunens seyn: die eherne Hand und der severus uncus mögen Klotzen so göttlich scheinen, als sie wollen: die Stelle bleibt eine der frostigsten im Horaz.

Ob aber deswegen, weil "diese Attribute für das „Auge und nicht für das Gehör gemacht sind, „und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhal„ten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör „beibringen will, eine größere Anstrengung erfor„dern, und einer geringern Klarheit fähig sind?„* Lessing thut mir mit diesem Grunde, wenigstens so, wie er ihn ausdrückt, so wenig ein Genüge, als Sanadon oder Klotz: denn wäre ein Begriff, den man

* Laok. p. 118.

urſprünglich durch das Auge erhält, deswegen nicht für das Gehör, weil ſich mit dem Ohre nicht ſehen läßt; ſo verlöre die Poeſie ihren ganzen Antheil an ſinnlichen Gegenſtänden des Auges: und was bliebe ihr da übrig? Nicht alſo, weil die Attribute Nägel, Klammern, Bley, ſich ſehen und nicht hören laſſen, nicht deswegen machen ſie die Stelle froſtig: denn wer wird, wenn er uncus, plumbum, clavos höret, nicht auch ſogleich in ſeiner Einbildungskraft uncum, plumbum, clavos ſehen? Wem wird Anſtrengung nöthig ſeyn, ſich dieſe Dinge, wenn er ſie durch das Gehör empfängt, ſo klar zu denken, als ob er ſie ſähe? Wegen der Attribute ſelbſt alſo kann wohl die Stelle Horaz nicht froſtig werden; aber wohl wegen der Compoſition dieſer Attribute zu einem Bilde. Die Necessitas geht vor der Fortuna voraus — wohl! und wir erwarten, wozu ſie gehen, was ſie ausrichten wolle? Sie trägt Keule und Nagel — wohl! wozu trägt ſie ſie? — Es fehlt ihr auch nicht Klammer und fließend Bley — hier wird der poetiſche Leſer ungeduldig — was brauche ich alles das zu wiſſen, was ihr fehlt, oder nicht fehlt? was ſie hat, oder nicht hat? ich höre ja nicht, was ſie damit will, oder ſoll? ich ſtehe vor einem todten Gemählde. Was ſie damit ſoll? antwortet Kloß:* "ſie ſoll damit die Macht des

* Vindic. Horat. p. 154. 155.

„Glücks anzeigen, die Göttinn anzeigen, der nichts „widerſtehet, der alles weichen muß, die Göttinn „von unwandelbarem Willen. Wie ſchön alles paſ„ſet! Das Gemählde muß allen gefallen, die poeti„ſchen Geiſt haben.„ Hätte er geſagt, die mahleriſchen Geiſt haben, ſo wärs recht! — aber die poetiſchen Geiſt haben? ich wüßte nicht, was in der Wirkung des Gemählds poetiſches wäre. Der Dichter hat einen andern Pinſel, um die Göttinn zu charakteriſiren, der nichts widerſteht, der alles weichen muß, die von unwandelbarem Willen iſt, als daß er ihr ein Stück Bley und Eiſen in die Hand gebe, und ſie damit traben laſſe: die mindeſte Handlung, ja das bloße Wort: „ſie iſt die Göttinn, der nichts widerſteht, der alles weichen muß, „ iſt beſſer als eine mit Mordgewehr wandelnde Figur. Kurz: nicht die Beſchaffenheit der Attribute ſelbſt, daß ſie fürs Auge ſind, auch nicht eben die Gehäuftheit der Attribute, iſt der Fehler des Bildes, ſondern die Kompoſition derſelben zu einem bloßen Symbole: zu einem Symbole, das nichts thut, das mit ſeinem proſaiſchen neben abelt, blos da ſteht, damit ihm nichts an dem Umgehänge fehle, damit es als ein völliges Symbol in einem Gemählde paradire — dies beleidigt den Leſer, inſonderheit in einer horaziſchen Ode. Er ruft ihr gleichſam zu, an der Handlung der Ode mit Theil zu nehmen, oder ſich

weg zu machen, auf eine Leinwand, an eine Wand, in ein Gemählde der Fortuna!

Und wie kam Horaz zu der todten Figur? Wahrscheinlich, daß er sie von einem solchen Gemählde kopirte, daß er sie mit den Zügen kopirte, mit denen sie vielleicht im Tempel zu Antium anzutreffen war. Was also in einer Ode Horaz auf den locus communis des Glücks ein befremdender Fehler seyn würde, das findet in einer Ode auf die Fortuna von Anzo wenigstens eine entschuldigende Deutung. Es verewigte ein Gemählde, ein schönes symbolisches Gemählde, das ein Schatz des Tempels seyn konnte, in welchen diese Ode, als ein Schatz, auch hingehörte. Man kritisire Horazen nicht als Dichter, sondern hier als Dichter für Anzo.

Ich glaube hiemit auch den folgenden moralischen Wesen Licht und Deutung gegeben zu haben, die man so sehr verkannt hat:

Te Spes & albo rara Fides colit
Velata panno —

Spence hat Unrecht, daß er in dieser Stelle eine dünngekleidete Figur findet*: allein er hat Recht, daß es eine mahlerische Figur sey, wie aus dem Zusatze weiß gekleidet erhellet, und die Ursache weiß gekleidet darf ich nicht erst mit dem Scholiasten, in der alten Gewohnheit suchen, daß die Priester der Treue ihr Opfer mit weiß verhülltem

* Dialog X.

Haupte brachten; ich habe ſie näher: welche Kleidung käme in einem Gemählde der Treue zu, als die Kleidung der Unſchuld? Iſt aber die Figur aus einem Gemählde: wie unnütz zerbricht ſich Bentley den Kopf darüber, daß Hoffnung und Treue dem Glücke als Begleiterinnen beigegeben werden? Wenn dieß Gemählde des Glücks in Anzo war: wie reich und ſchön wäre die Vorſtellung deſſelben!

Nun fängt Horaz an, über dieſe reiche Deutung zu allegoriſiren: Hoffnung und Treue ſind dem Glücke zu Begleiterinnen gegeben — zu Begleiterinnen? " ſo werden ſie daſſelbe auch immer begleiten! „ auch wenn es ſein Kleid ändern, auch wenn es „ die Palläſte der Großen feindlich verlaſſen ſollte. „ Das iſt nur der treuloſe Pöbel, das iſt nur eine „ meineidige Hure, die alsdann zurück tritt: nur hin„ terliſtige Freunde zerſtieben, wenn die Weinbecher „ leer ſind: ſo ſind nicht Hoffnung und Treue.„ Ich ſehe hier ſo wenig Widerſpruch *, als bei einer erbaulichen allegoriſchen Deutung, und zwar einer Figur, die ihrem Namen nach doppelſinnig iſt, nur immer ſeyn kann.

Und mit dieſer Deutung eben bahnet ſich Horaz den Weg, ſeinen Auguſt, und den damaligen Zuſtand des römiſchen Reichs der Glücksgöttinn zu empfehlen — eine Materie, die ſeine Ode ſchließt. Ich

* Den größten hat Bentley gefunden. S. ſeinen Horaz über dieſe Ode.

finde also nichts minder als ein Abstraktum, das Glück, in ihr abgehandelt: wie man etwa, wenn man sich die Ueberschrift aus einem Wörterbuch erklärt, meinen könnte; es ist die Glücksgöttinn in Anzo, eine römischgesinnte Glücksgöttinn, die auch nach den damaligen Umständen sich Roms annehmen soll. Aus Antium also, aus Rom, und aus der damaligen Zeit müssen auch die personificirten Ideen dieser Ode Licht nehmen, oder man schielet. Auch Klotz scheint mit seinen Erläuterungen aus Steinen und Münzen* wohl nicht den Endzweck gehabt zu haben, sich selbst von dem poetischen Baue dieser horazischen Ode Rechenschaft zu geben: wie es doch bei ihr vorzüglich angienge. Wenn überhaupt der Gebrauch personificirter Geschöpfe aus einem lyrischen Dichter erklärt werden sollte; so ist der Erste dazu Horaz, Er, der diese schönen Gespenster ungemein liebt, und in Einführung derselben sehr charakteristisch ist; ein Kenner Horaz zeige uns diese Seite!

Aber auch der epische Dichter hat personificirte Ideen nöthig, die man gemeiniglich Maschinen zu nennen gewohnt ist — wie soll er sie erschaffen? Als symbolische Wesen des Künstlers, als Allegorien, oder als handelnde Subjekte? Wenn ein Dichter es nöthig hat, sich vom Künstler zu unterscheiden, so ists der Dichter der Epopee, insonderheit in seinen

* Vindic Horat.

Maſchinen — ich wollte, daß Leſſing darauf gekommen wäre!

Ich weiß, daß manche ſich Leidenſchaften, Tugenden und Laſter und ein ganzes Heer moraliſcher Perſonen zu Maſchinen perſonificirt haben: allein, ich weiß auch, wie froſtig, wie überflüſſig dieſe Maſchinen oft ganze Gedichte herunter erſchienen ſind, blos weil ſie als perſonificirte Abſtrakta erſchienen, weil ihnen Individualität fehlte. Ein wirkliches Abſtraktum in Perſon zu mahlen, ihm äußere Geſtalt zu geben, um es dichteriſch bekannt zu machen, geht ohne Symbole nicht an; denn im Innern, im Weſen eines abſtrakten Begriffes liegen nicht Farben und Geſtalten. Der Dichter läuft alſo Gefahr, daß, wenn er uns eine lange Seite herab, die Unſchuld, den Neid, die Naturlehre u. ſ. w. ſymboliſch gemahlt hat, wir hinterher fragen: wie ſah das Ding aus? Alle einzelne charakteriſirende Züge ſind vergeſſen: wie kann ich ſie zuſammen nehmen, daß ein ganzes Bild vor mir ſtehe? Er hat die Arbeit der Danaiden gehabt, immer neue Züge zu ſchöpfen, die aber augenblicklich wieder wegſchlüpfen, und jetzt ſtehe ich, und habe in meinem löcherichten Siebe — nichts.

Nun ſoll dieſe abſtrakte Perſon als Maſchine handeln; natürlich nicht anders, als aus ihrem Weſen, wie die Unſchuld, der Neid, der Zorn handeln muß. So ſehe ich ja jeden ihrer Tritte

voraus: jede ihrer Reden errathe ich schon aus ihrem Namen; nur diesen brauche ich, nur die Idee selbst, und das Uebrige wird poetische Einkleidung, ein Redezierrath. Das ganze Wesen ist aus einem Begriffe geschaffen, und in ein Wort eingehüllt: kann es mich also rühren? epische Bewunderung in mir erregen? mir einen ungewohnten großen Anblick gewähren? Eine solche Schöpfung durch ein Wort, das jeder nachsagen, das jeder voraus ausdenken kann, ist — Spielwerk.

Nein! Homers Maschinen sind keine abstrakten Begriffe: es sind Subjekte, die aus sich handeln, vollstimmige Individua. Nicht kann ich es aus einer willkührlichen Idee errathen, wie hier und da Jupiter und Juno und Minerva handeln werden, weil sie Einkleidungen dieser Idee sind. Alle seine Götter sind erdichtete Personen; aber Personen, mit vollständig bestimmter Denkart, mit Schwachheiten und Stärke, mit Fehlern und Tugenden, mit allem, was zu einem daseyenden Wesen gehört. Sie zeigen nicht blos Gedanken, Worte, Handlungen; sondern ich sehe auch aus der Art, aus dem Zusammenhange dieser Gedanken, Worte, Handlungen, daß sie aus dem Innersten eines Individuums fließen: der Poet bezaubert mich, daß, so lange ich lese, ich ein solches Wesen glaube. Ihr Allegoristen, ihr Namenschöpfer von Maschinen, ihr Ideenbildhauer der epischen Dicht-

kunſt — das thut ihr nicht! ihr mahlet, ihr ſchildert; und ſo leſe ich euch auch, als Mahler, als Schilderer; nicht als Dichter, nicht als zweiter Prometheus, nicht als Schöpfer unſterblicher Götter und ſterblicher Menſchen.

Auch die kleinen Weſen der Einbildung, welche die Bahn des homeriſchen Gedichts gleichſam nur einmal querüber durchgehen, Furcht, Schrecken, und die unerſättlich wüthende Zwietracht erſcheinen bei ihm * perſönlicher, als Allegorien erſcheinen: die leßte z. E. als die Schweſter und Geſellinn des Mars, des Menſchenwürgers, mit ihm in Geſellſchaft, mitten im Schlachtgetümmel. Dieß alles dämpfet das Allegoriſche in der hohen Idee, „daß „ſie, anfangs klein, ſich erhebe, und, indem ſie auf „dem Boden der Erde einhergeht, ihr Haupt in den „Wolken habe,„ wir ſehen immer doch mehr eine Perſon, als einen Begriff, unter einer Perſon vorgeſtellt.

Für perſonificirte Abſtrakta, für allegoriſche Maſchinen, als ſolche betrachtet, hat Homer keinen Platz; nur den Reden ſeiner Helden ** läßt ers, die Gebete u. ſ. w. zu allegoriſiren, die alſo aus ihrem Munde, nicht aber eigentlich aus ſeiner Schöpfer

* Iliad. Δ v. 441. 42. Iliad. I. v. 2.

** Z. E. Agamemnons Rede von der Göttinn Ate T. 78. & Phönix Rede von den Gebeten Iliad. I. v. 498.

pferhand kamen, die also gesprochen und gedacht, nicht aber dichterisch gebildet, gleichsam im Gedichte gesehen werden sollten. Aber auch selbst da sucht er sie, wo er kann, in das Licht eines bestehenden Wesens zu kleiden; er flicht sie in die Genealogie der Götter; er giebt ihnen einen historischen Zug zu: er mahlt das Allegorische nicht aus mit Prädikaten, sondern läßt es kaum durch den Namen, durch die historischen Züge, durch die dichterischen Attribute durchblicken. So wenig ists bei Homer Hauptzweck zu allegorisiren, und am mindesten zu allegorisiren für Künstler. — —

Hier Winkelmanns Werk von der Allegorie: ich bleibe aber bei zween andern Gefährten auf dem Wege: wie der Künstler den Dichter, insonderheit der griechische Künstler Homer nachahmen könne? Diese Gefährten sind Caylus und Lessing.

13.

Ich dünke mich jetzt im besten Theile * des Lessingschen Werks, wo es die Vorschriften des Grafen einschränkt, wo es die Art der Vorstellung Homers, und eines Künstlers unterscheidet, wo es ein Muster von praktischem Scharfsinn ist. Mit Verwunderung also muß jeder Leser, der Lessingen versteht, die verwirrenden Widersprüche ** gelesen

* Laok. p. 119. — 149.

** Klotz geschnittene Steine hin und wieder.

haben, die — — doch hierüber darf ich die Vertheidigung des Verfassers selbst * als bekannt voraussetzen.

Ich gehe also ins Detail. "Homer bearbeitet „sichtbare und unsichtbare Wesen; diesen Unterschied „kann die Materie nicht angeben, bei ihr ist alles „sichtbar; und auf einerlei Art sichtbar.„ **

"Das Mittel also, dessen sich die Mahlerei bedienet, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren „Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke.„ ***

"Diese Wolke scheint aus Homer selbst entlehnt „zu seyn.„ †

"Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das „Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als „eine poetische Redensart, für unsichtbar „machen, seyn soll? es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisirt, „und eine wirkliche Wolke in dem Gemählde angebracht zu finden.„ ††

Mit dem Unterschiede, den Lessing angiebt, bin ich zufrieden; nur der Grund des Unterschiedes, den er angiebt, ist nicht der meine.

Wozu soll die Wolke bei dem Dichter und Mahler? zur Verhüllung. Wo sie also nicht ver-

* Hamb. Zeitung, 1765. No. 100.

** Laok. p. 130. *** p. 137.

† Laok. p. 137. †† p. 137. 138.

Hüllen kann, da ist sie nicht Wolke mehr, da bleibe sie weg. So bei dem Mahler. Sie soll verhüllen, und verhüllet nicht: sie läßt den verhüllten Helden noch sichtbar: er steht hinter einer spanischen Wand, und ruft uns zu: ich bin unsichtbar, ich soll nicht gesehen werden: ich bin nicht zu Hause. "Diese „Ursache, dünkt mich, ist die wahre.„

Aber die, daß die Wolke aus einem Dichter entlehnt, bei ihm nichts als eine poetische Redensart, bei dem Künstler hingegen eine wirkliche Wolke, und also ein poetischer Ausdruck auf eine befremdende Weise realisirt sey; "diese Ursache scheint minder „Stich zu halten.„

Homers Nebel ist ein poetischer Nebel; ist er aber damit eine poetische Redensart, ein künstlicher Ausdruck, statt "unsichtbar werden?„* Wenn Achilles nach dem in die Wolke verborgnen und schnell entrückten Hektor noch dreimal mit der Lanze zustößt: soll dies "in der Sprache des Dichters weiter nichts bedeuten, als daß Achilles so wüthend „gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er gemerkt, daß er keinen Feind vor sich habe?„ Ich darf sagen, daß ich bei Homer "eine solche Phrasen„sprache des Dichters„ nicht kenne, und nicht kennen mag. Homer, ein Feind aller künstlichen Figuren der Einkleidung, die nichts als solche, nichts als poetischer Zierrath, seyn sollen, (nach Lessings

* Laok. p. 137.

Erklärung, was ist diese Wolke, diese poetische Redensart anders, als eine solche Wortblume?) Homer wird auf solchem Wege einer der nüchternen Dichter unsrer Zeiten, die prosaisch denken und poetisch sprechen, deren gradus ad Parnassum die Zauberkammer ist, ihre Gedanken der Prose in eine Sprache des Dichters, in poetische Redarten zu verwandeln. Bei solchen mag alsdann eine prosaisirende Schulexposition statt finden: "er ward mit einer Wolke bedeckt, das ist: er ward aus den Augen des Feindes weggebracht: Achill stieß dreimal nach dem dicken Nebel, das ist: er war so wüthend, daß er noch nicht merkte, sein Feind sey weg. Was käme aber heraus, wenn man so bei Homer läse, und auch seine Götter, ihren Himmel, ihre Geräthe, u. s. w. durch ein solches das ist: prosaisirte, und alles zu poetischen Phrasen machte?

Nein! Homer weiß von Redensarten nichts, die nichts als solche wären. Der Nebel, in den die Götter hüllen, ist bei ihm wirklicher Nebel, eine verhüllende Wolke, die mit zum Wunderbaren seiner Fiktion, mit zum epischen μυθος seiner Götter gehört. So lange er mich in dieser poetischen Welt, in welcher Götter und Helden kämpfen, wie bezaubert, fest hält: so lange mich seine Minerva durch diese wunderbaren und schrecklichen Auftritte führt, und mir die Augen erhöht hat, nicht blos streitende Menschen, sondern auch kämpfende und verwundete

Götter zu erblicken; ſo lange ſehe ich auch dieſen Nebel eben ſo gläubig, als den Gott ſelbſt, der die Wolke um ſeinen Liebling webt. Beide, der Gott und ſeine Wolke, haben ein gleich poetiſches Weſen; wenn ich das Eine proſaiſire, muß auch hinter dem Andern ein grammatiſches Das iſt kommen, und dann verliere ich die ganze mythiſche Schöpfung in Homer. Ich bin nicht mehr in dem epiſchen Treffen eines Dichters; ſondern in einer hiſtoriſchen Feldſchlacht: ich leſe nach der Taktik: ich ſehe nach dem gewöhnlichen Augenmaaße.

Leſſing ſcheint darnach geſehen zu haben; wenigſtens überredet er uns, darnach ſehen zu können.* "Keinen wirklichen Nebel ſahe Achilles nicht, und „das ganze Kunſtſtück, womit die Götter unſichtbar machten, beſtand auch nicht in dem Nebel — „ſondern in der ſchnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung ſo ſchnell „geſchehen, daß kein menſchliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen könne, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anſtatt „des entrückten Körpers einen Nebel geſehen, ſondern, weil wir das, was in einem Nebel iſt, unſichtbar denken." Welche Unterſcheidungen! welche Amphibolien! "Keinen wirklichen Nebel ſah „Achilles nicht." Ja! der poetiſche Held ſah ihn, und dreimal ſtieß er noch mit ſeinem Spieße nach

* Laok. p. 138. 139.

dem Nebel. "Das Kunſtſtück, womit die Götter „unſichtbar machten, beſtand in der ſchnellen Ent„rückung!„ Wunderbar! wo ich mir ſchon wirkſame Götter, eine wunderbare Entrückung denken kann, und denke; bin ich da nicht ein Scrupler, am Nebel abdingen zu wollen? "Nur weil die „Entrückung ſchnell vorgieng, hüllt ihn der Dichter „ein; nicht, weil man einen Nebel geſehen, ſon„dern, weil wir das, was in einem Nebel iſt, un„ſichtbar denken.„ So! und deswegen ſtößt Achilles dreimal nach dem Nebel, nicht, weil er einen Nebel ſah, ſondern, weil er das, was in einem Nebel iſt, ſich als unſichtbar dachte! O der homeriſche Don-Quixote! o der cervantiſche Homer!

"Neptun verfinſtert die Augen des Achilles; in „der That aber ſind des Achilles Augen nicht ver„finſtert, ſondern — —„ Was man uns doch ſagen will! Neptun gießt dem Achilles Dunkel um die Augen, er rückt Aeneas fort: er hat ihn in Sicherheit gebracht, ihn ermahnt, nicht wider Achilles zu ſtreiten, ihn verlaſſen — nun muß er erſt zurück kommen, um dem Achilles den Nebel von ſeinen Augen zu nehmen,* und Achilles — hat keinen Nebel vor Augen gehabt! es iſt nur ſo ſo geſagt, daß ſeine Augen verdunkelt worden? — — Achilles bekommt das Licht ſeiner Augen wieder, er ſeufzet, er ſtutzt über das

* Iliad. υ. v. 341, 342. etc.

Wunder: er sieht den Spieß auf der Erde, den Mann hinweg! er erstaunt, er spricht mit sich, mit seiner großen Seele, muthmasset auf die Götter — — „Wie? wird ein homerischer Orthodox sagen, ist es nicht ein sträflicher Unglaube, an dem Nebel der Götter zu zweifeln, wenn man ein so augenscheinliches Wunder der Verblendung, eine so feierliche Scene sieht! Wer homerische Götter glaubt, muß auch die Wolke ihrer Hand glauben! — —

"Unsichtbar seyn (sagt Lessing) ist der natürliche Zustand der Götter Homers; es bedarf keiner „Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, „daß sie nicht gesehen werden; sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen „Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Zwar „läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in „eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn sie von „andern Göttern nicht wollen gesehen werden." *

Nun dann, wenn "unsichtbar seyn der natürliche Zustand der Götter" ist, wie kommt es, daß Götter *wider Willen* können gesehen werden? daß man sie *unvermuthet* überraschen darf, wenn sie nicht gesehen seyn wollen? — Es war ein Glaubensartikel bei den Griechen, daß nichts gefährlicher sey, als ein solcher überraschender Anblick, **

* Laok. p. 140. 141.

** Callimach. hym. in Pallad. Dianam, etc.

und mancher unglückliche Unschuldige hatte darüber ein Opfer werden müssen. Pallas, die keuscheste der Göttinnen, die vor Keuschheit sich selbst kaum nackt zu sehen wagte, die wohl am mindesten unter allen Göttinnen jene falsche Jungfernscheu besaß, sich zu verstecken, und doch gesehen werden zu wollen, diese jungfräuliche Pallas wählet sich den sichersten, den geheimsten Ort, um ihre Gorgone abzulegen: sie badet sich, und ein eben so ehrlicher Teresias überrascht sie, siehet sie wider seinen Willen, erblindet. Indessen um den Unschuldigen einiger Massen schadlos zu halten, giebt Pallas — ihm nicht das Gesicht wieder; denn dies ließ ihre Jungfräulichkeit nicht zu; sondern die Gabe der Weissagung. Wie hätte Pallas wider ihren und Teresias Willen überrascht werden können, wenn "unsichtbar seyn „der natürliche Zustand der Götter wäre?„

Wie der Pallas, so gieng es auch der badenden keuschen Diana. Kalydon sah sie, ebenfalls wider seinen und der Göttinn Willen, und ward zum Stein. So gieng es selbst dem Jupiter, da er in seinem liebsten Vergnügen einmal seine Wolke vergessen hatte. Er ward, da er bei der Rhea lag, von Haliakmon, wider Willen seiner, seiner geliebten Beischläferinn, und seines Ueberraschers, in seiner Schäferstunde gestört — wie das? wenn "unsichtbar seyn „der natürliche Zustand der Götter wäre.„

Ich will solche gestörte Schäferstunden der Göt-

ter und Göttinnen nicht aufzählen. Meine Muse ist nicht, wie die Schwester des Amors, die

— — wie die Mädchen alle thun,
Verliebte gern beschleichet. —

Ich führe, statt aller, das Epigramm aus der Anthologie* an, in seinem einfältigen Scherze, in seiner naiven Schalkheit: "Werde ja niemand in „meinen Wassern eine der Najaden, oder die Venus „mit ihren Gratien nackt gewahr: selbst wenn es „ohne Vorsatz seyn sollte; denn immer ist, nach Ho„mers Ausspruche, der offenbare Anblick der Göt„ter gefährlich, und wer darf Homer widersprechen?„

Juno, die dem Achilles zu Hülfe will, macht den Lehrspruch: ** wenn Achilles einen Gott gegen sich sehen würde, müßte er erschrecken; denn "fürchterlich ist der Anblick der Götter, wenn sie „offenbar, (wenn sie ohne menschliche Einhüllung) „erscheinen.„ Wie ist unsichtbar seyn also ihr natürlicher Zustand?

Nach diesem Axiom scheint Homer in seiner ganzen Götterdichtung zu verfahren. Sind die Götter unter sich, so sind sie auch unter sich sichtbar; sollen sie aber unter Menschen wirken — unerkannt oder erkannt, darnach richtet sich das Schema ihrer Erscheinung. Phöbus Apollo *** steigt vom

* Anthol. L. IV. c. 19. epig. 33.

** Iliad. I. v. 131. Χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεῖς.

*** Iliad. A. v. 47. (νυκτὶ ἐοικώς.)

und mancher unglückliche Unschuldige hatte darüber ein Opfer werden müssen. Pallas, die keuscheste der Göttinnen, die vor Keuschheit sich selbst kaum nackt zu sehen wagte, die wohl am mindesten unter allen Göttinnen jene falsche Jungfernscheu besaß, sich zu verstecken, und doch gesehen werden zu wollen, diese jungfräuliche Pallas wählet sich den sichersten, den geheimsten Ort, um ihre Gorgone abzulegen: sie badet sich, und ein eben so ehrlicher Teresias überrascht sie, siehet sie wider seinen Willen, erblindet. Indessen um den Unschuldigen einiger Massen schadlos zu halten, giebt Pallas — ihm nicht das Gesicht wieder; denn dies ließ ihre Jungfräulichkeit nicht zu; sondern die Gabe der Weissagung. Wie hätte Pallas wider ihren und Teresias Willen überrascht werden können, wenn "unsichtbar seyn „der natürliche Zustand der Götter wäre?„

Wie der Pallas, so gieng es auch der badenden keuschen Diana. Kalydon sah sie, ebenfalls wider seinen und der Göttinn Willen, und ward zum Stein. So gieng es selbst dem Jupiter, da er in seinem liebsten Vergnügen einmal seine Wolke vergessen hatte. Er ward, da er bei der Rhea lag, von Haliakmon, wider Willen seiner, seiner geliebten Beischläferinn, und seines Ueberrascherś, in seiner Schäferstunde gestört — wie das? wenn "unsichtbar seyn „der natürliche Zustand der Götter wäre.„

Ich will solche gestörte Schäferstunden der Göt-

ter und Göttinnen nicht aufzählen. Meine Muſe iſt nicht, wie die Schweſter des Amors, die

— — wie die Mädchen alle thun,
Verliebte gern beſchleichet. —

Ich führe, ſtatt aller, das Epigramm aus der Anthologie* an, in ſeinem einfältigen Scherze, in ſeiner naiven Schalkheit: "Werde ja niemand in „meinen Waſſern eine der Najaden, oder die Venus „mit ihren Gratien nackt gewahr: ſelbſt wenn es „ohne Vorſatz ſeyn ſollte; denn immer iſt, nach Ho„mers Ausſpruche, der offenbare Anblick der Göt„ter gefährlich, und wer darf Homer widerſprechen?„

Juno, die dem Achilles zu Hülfe will, macht den Lehrſpruch: ** wenn Achilles einen Gott gegen ſich ſehen würde, müßte er erſchrecken; denn "fürchterlich iſt der Anblick der Götter, wenn ſie „offenbar, (wenn ſie ohne menſchliche Einhüllung) „erſcheinen.„ Wie iſt unſichtbar ſeyn alſo ihr natürlicher Zuſtand?

Nach dieſem Axiom ſcheint Homer in ſeiner ganzen Götterdichtung zu verfahren. Sind die Götter unter ſich, ſo ſind ſie auch unter ſich ſichtbar; ſollen ſie aber unter Menſchen wirken — unerkannt oder erkannt, darnach richtet ſich das Schema ihrer Erſcheinung. Phöbus Apollo *** ſteigt vom

* Anthol. L. IV. c. 19. epig. 33.

** Iliad. I. v. 131. Χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεῖς.

*** Iliad. A. v. 47. (νυκτὶ ἐοικώς.)

Himmel herab in seiner ganzen göttlichen Gestalt: Köcher und Bogen ruhen auf seiner Schulter: auf seiner Schulter klingen die Pfeile, bei seinem zornigen Gange. Nun hatte er sich schon von den Höhen des Himmels herabgelassen, und gieng der Nacht gleich: bis er sich weit von den Schiffen niedersetzen, und seine pestbringenden Pfeile auslassen konnte. Warum muß er sich, der Nacht gleich, das ist: mit Dunkel bedeckt, bei den Griechen vorbei schleichen, und nur seine Gestalt annehmen, da er fern vom Anblicke der Schiffe und Menschen ist? — Wenn die homerischen Götter schon an sich menschlichen Augen unsichtbar sind, wenn es keiner Abschneidung der Lichtstrahlen bedarf, um nicht — sondern einer Erhöhung des Gesichts, um gesehen zu werden? so ist, will ich nicht wieder zur heiligen Allegorie fliehen, die Wolke vergebens.

Und wie oft wäre sie alsdann beim Homer vergebens! In einem Nebel* steigt Thetis aus dem Meere hervor, bis sie vor ihren Sohn hinsaß, und sich ihm in Gestalt zu erkennen gab. In einer Wolke steigt sie zum Jupiter hinauf: eine dichte Wolke warf Jupiter** um sich, da er auf Ida saß, die Schlacht übersehen, und nicht gesehen seyn wollte. Eine Wolke ist bei Homer mehr als einmal die Kleidung der Götter, wenn sie in einer Situation, die

* Iliad. A. v. 359. (νὺξ ὀμίχλη.)

** Iliad. Θ. v. 50.

nicht auf Andre wirkt, in einer intranſitiven Stellung erſcheinen. Ihr Körper iſt zwar nur, wie ein Körper, der Lebensſaft ihrer Adern iſt nur gleichſam, wie Blut,* d. i. nicht ſo grob und irdiſch, als ein menſchlicher Körper; doch aber immer Blut, das zu vergießen, ein Körper, der zu verwunden, wie weit mehr alſo zu ſehen iſt. So wird Venus von Diomedes verwundet, ob er ſie gleich als Göttinn erkennet:** und um ſie zu tröſten, erzählt ihre Mutter Dione,*** was ſchon von jeher die Himmliſchen von den Sterblichen haben erleiden müſſen, wie Mars von zween ſeiner tapferen Feinde gebunden, ins Gefängniß geworfen, dreizehn Monate lang gefangen gehalten, und mit genauer Noth vom Merkur heimlich gerettet ſey: wie Juno verwundet, Pluto verwundet — — was bedarfs die mythologiſchen Geſchichten her zu erzählen, die alle wenigſtens ſo viel zeigen, daß nach der honteriſchen Göttertheorie der Satz zu hoch klinge: "Unſichtbar „ſeyn, iſt der Zuſtand der Götter: einer Erhöhung „des Geſichts bedarfs, um nur von Menſchen ge„ſehen zu werden, nicht aber einer Abbrechung der „Lichtſtrahlen, um nicht geſehen zu ſeyn.„ Brauchts dieſes nicht einmal, wie unmöglich, daß ein Gott wider Willen erkannt, gebunden, verwundet werde? Wenn er den menſchlichen Augen ſeiner Natur nach

* Iliad. E. v. 140. — 142.

** Ibid. v. 310. 331. *** Ibid. v. 381.

nicht blos entgeht, ſondern dieſelben durch ein Wunder erſt erhöhet werden ſollen, wie ſinnlos alsdann, ſeiner Natur nach verwundbar, für den Helden überwindlich zu ſeyn? Man wird mir antworten: um einen Gott, um eine Göttinn zu erkennen, mußten dem Diomedes erſt von einer andern Göttinn die Augen geöffnet werden; allein, hier rede ich nur von dem Verwundbarſeyn durch ſeine Natur,* und ſchließe gerade hin: ein verwundbarer Körper muß auch ein durch ſeine Natur nicht unſichtbarer Körper ſeyn: wenn unſer Auge ihn, der Natur deſſelben nach, nicht treffen könnte; wie könnte nach der Natur des Götterleibes meine Hand ihn treffen?

Warum aber Minerva dem Diomedes erſt den Nebel von den Augen nehmen mußte, um Götter und Menſchen in der Schlacht zu unterſcheiden?** Ich kann gerade weg ſagen: weil er poetiſch einen Nebel vor den Augen hatte; allein ich will Homer proſaiſch erklären. Wenn die homeriſchen Götter unmittebar auf Menſchen und mit Menſchen wirken; z. E. Streiten, Kämpfen, Pferdelenken, kurz, menſchliche Thaten thun wollen: ſo nehmen ſie durchgängig bei Homer auch blos menſchliche Geſtalten

* Auch Götter gegen Götter ſind verwundbar, und Jupiter läßt der Juno und Minerva drohen, daß, wenn ſie nicht zurückwichen, er ſie auf zehn Jahre lang unheilbar verwunden wolle. Θ. 464. 475.

** Iliad E. v. 116 — 130.

an: es heißt alsdann jedesmal bei Homer: "er „gleichte sich diesem oder jenem Helden.„* Und freilich in dieser Gleichung war der Gott nicht zu erkennen: denn er war menschlich eingekleidet: nur aus den übermenschlichen Thaten, aus völlig wunderbaren Begebenheiten schlossen die Helden, daß hie oder da ein Gott seine Hand mit im Spiele haben müsse." Sie fürchteten sich also, einem so verkleideten Gotte zu begegnen, weil es bei ihnen eine Maxime geworden: "keiner lebt lange, der einem „Gotte widersteht oder schadet.„ Mit griechischer Ehrlichkeit fragt ein Held den andern, so offen zu seyn und zu sagen: ob er ein Gott, oder ein Sterblicher sey? damit er wisse, mit wem er zu thun habe. Und mit himmlischer Offenherzigkeit entdeckt sich der Gott, wenn er ins Gedränge geräth, daß man ihm aus dem Wege weichen solle. — — Kurz! weil das ganze Homerische Treffen voll verkleidet wandelnder Götter ist, weil der Dichter diese Hypothese als allen Helden und Streitern bekannt voraus setzt: freilich so gehört eine Minerva dazu, um diese eingekörperten Wesen vor andern Menschen kennbar zu machen. Aber nicht also, daß sie das Gesicht Diomed's erhöhen mußte, um Unsterbliche zu sehen: denn die Unsterblichen glichen

* Neptun. (Iliad. N. 45.) εἰσάμενος Κάλχαντι — Minerva (Iliad. X. 227.) Δηϊφόβῳ εἰκυῖα — (Iliad. Δ. 86. 87.) Ἡ δ' αὐτῇ ἰκέλη Λαοδόκῃ etc.

hier Menſchen; ſondern, um ihm dieſe und jene mordende Figur kennbar zu machen, daß ſie etwas mehr ſey, als wofür er ſie anſehe, daß ſie kein Menſch, ſondern ein wandelnder Gott ſey,* u. ſ. f. kurz! hier erſcheinen die Götter in einem hindernden Vehikel gleichſam, und in dieſem Vehikel ſollen ſie kennbar, nicht ſichtbar werden.

Nun aber falle das Vehikel weg, laſſet ſie blos Götter ſeyn: die Wunde, der Schmerz bleibt ihnen, er iſt nicht mit der Geſtalt weggefallen, in der ſie ſich menſchlich verkörpert. Mars ſchreit auf — verläßt die Schlacht, und geht himmelauf: die Geſtalt des Acamas iſt alſo weg, und ſehet da! die Wolkenhülle iſt um ihn: mit Wolken gehet er zum Himmel.** Und noch in ſeiner himmliſchen Geſtalt fühlt er den Schmerz, den ihm i Menſch zufügen konnte? iſt die Wunde nicht de Geſtalt Acamas geblieben? ſie gehört Mars: der himmliſche Arzt muß ſie heilen; ſein göttlicher Körper war ſeiner Natur nach alſo verwundbar, wie alſo eben ſeiner Natur nach nicht ſichtbar? oder gar nicht anders als unſichtbar?

Nein! mein Homer iſt viel zu ſinnlich, als daß er ſein ganzes Gedicht durch, von ſo geiſtigen Göttern, und von ſo feinen Allegorien, was die Wolke hie und da bedeute? wiſſen ſollte. Einem perſi-

* Iliad. E. 126 — 130.

** Iliad. E. 867.

schen Epopöisten würde eine solche innere Unsichtbarkeit der Götter gefallen haben; allein ein griechisches Auge will in der Epopee auch an Gottheiten schöne Körper und himmlische Gestalten erblicken: es will sie schon ihrer Natur nach in dieser schönen Sichtbarkeit sehen, und nicht erst durch ein Wunder, oder durch die außerordentliche Gnade des Dichters, eine Erleuchtung, eine Erhöhung des sterblichen Gesichts nöthig haben, sie anzuschauen. Für solch ein Auge sind die griechischen Götter geschaffen. Hat aber der Dichter es nöthig, sie nicht sehen zu lassen: so kleide er sie in eine Wolke; er werfe Nebel vor unsere Augen. Eine solche Wolke, in der sie erschienen, hat außerdem ja so manche hohe Nebenbegriffe: den Begriff des Himmlischen und Erhabenen, der einem himmlischen Wesen zukommt; ist sie glänzend, so ist sie der prächtigste Thron eines überirdischen Regenten; dunkel, so das Gewand des Zornigen und Fürchterlichen; schön duftend, so die Verkündigerinn einer lieblichen, angenehmen Gottheit. Alle diese Nebenideen liegen schon in unserm sinnlichen Verstande: sie haben den Dichtern aller Zeiten die vortreflichsten Bilder geschaffen: und Homer sollte diesen edlen Gebrauch der Wolke unterlassen, nicht eingesehen haben? Er allein hätte damit uns blos ein Hokuspokus einer poetischen Redensart machen wollen, um hier eine Entrückung, dort eine innere Unsichtbarkeit, doch nicht so gerade

heraus zu ſagen — ich ſage nochmals, ſo kenne ich Homer nicht.

Freilich in den ſpätern Zeiten, da man die homeriſche Mythologie quinteſſenzirte, und aus ihr ein paar Tropfen metaphyſiſchen Geiſt abzog: da wußte man nicht genug von der innern Unſichtbarkeit der Götter, von ihren myſtiſchen Erſcheinungen, von dem Ueberirdiſchen ihrer Epiphanien, u. ſ. w. zu vernünfteln; allein ſolche Theophanien, ſolche feine Metaphyſik über die Natur der Götter, gehört in den Kreis der ſpätern Platoniſten und Pythagoräer, und in das heilige Murmeln ihrer Geheimniſſe. Ich denke aber, daß wir hier nicht über Jamblichus, ſondern über Homer reden.

— Kurz! ich bin mit der Urſache zufrieden, daß, wenn der Mahler mit ſeiner Wolke nicht unſichtbar machen kann, er auch dem Dichter die Wolke nicht nachäffen darf: und was brauchts da weitere Allegorien und Deutungen über den Dichter, unter denen der Dichter verloren geht? Nach meinem Gefühle gebührt den griechiſchen Göttern die ſchönſte Sichtbarkeit und Jugend, als ein Prädikat ihres Weſens: und ohne ſolche ſich einen Apollo, einen Bacchus, einen Jupiter denken zu ſollen, ſich die Unſichtbarkeit als den natürlichen Zuſtand der Götter vorſtellen zu müſſen — das kann keine griechiſche Seele: kein griechiſcher Dichter und Künſtler, ja ſelbſt kein weiſer Epikur. Mit dem Begriffe

ſchöner

ſchöner Sichtbarkeit geht das Weſen der Götter, das Leben ihrer Geſchichte und Thaten, die ſo genau beſtimmten Stufen ihrer Idealgeſtalten, das Anziehliche ihres Umganges mit Menſchenkindern, das ganze Kraftvolle der Mythologie verloren. Ich ſehe nicht mehr die ſchönen ſinnlichen griechiſchen Götter: ich ſehe ſichtbar ſeyn wollende Phantome! Weg mit der ketzeriſchen Neuigkeit! ich bleibe bei der alten griechiſchen Rechtgläubigkeit.

14.

"Auch die Größe der homeriſchen Götter kann „der Mahler nicht nachahmen!„ und was Leſſing darüber ſagt,* läuft auf die drei Urſachen hinaus: daß in der Mahlerei weniger das Wunderbare der poetiſchen Einbildung, als die Gewohnheit zu ſehen, die anſchauliche Wahrheit des Auges, herrſche: zweitens, daß, da die Mahlerei innerhalb einem Raume arbeitet, auch mehr die Proportion und Disproportion in Betracht komme, als bei dem Dichter, deſſen Einbildungskraft in allen Welten des Möglichen und Wirklichen, nicht blos alſo zwiſchen Himmel und Erde, und am wenigſten zwiſchen vier engen Seiten wirkt: drittens, daß, wo die Größe durch Kraft, Stärke, Schnelligkeit vom Dichter ausgedrückt werden konnte, der Mahler in dieſem Ausdrucke ihm ganz nachbleibe, da er, der für den

* Laok. p. 131 — 136.

Raum arbeitet, nicht eben Kraft, und der, der für seinen Anblick arbeitet, nicht eben Schnelligkeit der Bewegung zum Mittelpunkte seiner Wirksamkeit machen kann. — Es könnte diesen Ursachen ein sehr philosophischer Mantel umgeworfen werden, wenn er des Macherlohns werth wäre.

Ich bleibe gar zu gern bei Homer, insonderheit wenn Lessing den Ausleger desselben machet. — "Größe, Stärke, Schnelligkeit, sagt Lessing — „Homer hat davon noch immer einen höhern wun„derbaren Grad für seine Götter im Vorrath, als „er seinen vorzüglichsten Helden beilegt. In An„sehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand „diese Assertion in Abrede seyn; nur dürfte er sich „vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus „welchen es erhellet, daß der Dichter seinen Göt„tern auch eine körperliche Größe gegeben, die „alle natürliche Maaße weit übersteiget. „Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl, als „neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren „Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben, „welches aus den lindernden Erklärungen abzuneh„men, die sie über den großen Helm der Minerva „geben zu müssen glauben.„ *

Lessing hat die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homers hiebei angezogen, und so sind leicht die Ausleger des Homers, alte sowohl, als neue, genugsam

* Laok. p. 135.

zu erkennen, die ſich der wunderbaren Statur der Götter Homers nicht genug erinnert; ſie ſind * Euſtathius, Clarke, der durch ſeine Anführung Euſtathius genehmigt, und Erneſti, welcher letztere die Homeriſche Beſchreibung des Helms der Minerva mehr auf die Veſtigkeit, als Größe deſſelben will gezogen wiſſen. Wie nun? iſt die, alle natürliche Maaße weit überſteigende, körperliche Größe ein Charakter der Homeriſchen Götter? ein eben ſo offenbarer, kenntlicher und nothwendiger Charakterzug, als Schnelligkeit und Stärke? und dann noch zum Ueberfluß haben die alten Meiſter der Bildhauerei, wie Leſſing überzeugt iſt, das Koloſſaliſche, das ſie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnet?

So viel iſt leicht zu denken, daß, wenn der Dichter ſeinen Göttern eine mehr als Helden- und Rieſenſtärke giebt, er dieſe Stärke auch nicht in einen Pygmäenkörper werde eingeſchloſſen haben: etwas, das wider alle poetiſche und menſchliche Wahrſcheinlichkeit liefe. Es wäre dem Anſchaulichen des Dichters völlig entgegen, menſchenähnliche Götter mit unermäßlicher Stärke wirken, und unter dem gewöhnlichen Grade von Menſchengeſtalt ſehen zu laſſen. In myſtiſchen Geheimniſſen wären ſolche Götter willkommen, weil man um ſo mehr ſeine Geſchicklichkeit zeigen kann, Knoten aufzulöſen, je

* E. 744. ed. Clark-Ernesti.

die Bewunderung, die ich jetzt fühle, verwandelt sich in eine Art von grauenvollem Selbstgefühle, Schauder und Eckel. Hat Homer nicht also gut gethan, daß er "seiner Göttinn nicht so offenbar eine körperliche Größe gab, die alle natürliche Maaße weit „überstiege?„

Bei seiner Venus wäre diese noch von üblerer Wirkung. Wenn sie ihm die, das süße Lachen liebende, Göttinn* ist: wo bleibt das süße Lachen im Riesengesichte eines Weibes? Der Mund möge sich auch nur zum Lächeln verziehen wollen: die Lippen sich auch nur von fern dazu regen; der sich verziehende Mund dünkt mich Verzerrung, das sich meldende Lachen wird Grimasse, und das ausbrechende Lachen ungeheures Gelächter. Und wie ungereimt dünkt mich alsdann diese Riesengestalt, wenn sie über eine Ritzung ihrer Haut am Finger schreiet, klaget, weinet, und den ganzen Himmel erreget.

Kurz! wo Größe und Stärke nicht das Hauptstück im Charakter einer Gottheit ausmacht, da ist die übermenschliche Natur auch nicht ein nothwendiges Augenmerk. Wo der Charakter der Gottheit damit aber gar nicht bestehen kann, z. E. die höchste Vollkommenheit eines weiblichen Gliederbaues in der Juno, und die liebreizendste Schönheit in der Tochter Dionens: da bleibe sie un-

* Φιλομμειδης Αφροδιτη.

fern Augen weg. Diese können, als menschliche Augen, das Ideal der hohen sowohl als der lieblichen Schönheit eines menschlich scheinenden Körpers, nicht anders, als mit natürlichem Maaße bestimmen: zwar mit dem Unterschiede, daß in der Mahlerei dies Maaß in den Gränzen der Kunst bleibt, in der Poesie aber sich zu der Stufe erheben kann, die in der Phantasie des Menschen die höchste ist; daß aber auch dies Höchste für die Phantasie überschaulich, in seinem natürlichen Maaße bleibt. Geht dies anschauliche Ganze verloren, übersteigt die Statur der Juno und Venus die Größe, in welcher ich mir körperliche Vollkommenheit und Schönheit gedenke: so hat der Dichter seinen Eindruck verfehlt.

Nun selbst die Gottheiten, deren Charakter und Individualität einmal eine Aeußerung vorzüglicher Stärke will: Minerva, der gewaltige Erdumfasser Neptun, der mächtigste aller Götter, Jupiter; und ich wiederhole aufs Neue: daß bei ihnen die körperliche Größe ihren Wirkungen nur nicht widerspreche: nicht aber, daß von Größe auf Stärke bei Homer der Schluß gemacht werden dürfe!

Homer gab uns keinen Einzigen der Götter gemahlet: so auch nicht ihre, "alles natürliche Maaß „übersteigende, Größe:„ er zeigt uns ihre Natur in Wirkung, in Bewegung.

Der große Jupiter! aber iſt er bei Homer deswegen groß, weil er, wie jener Engel des Korans, von einer ſeiner Augenbraunen bis zur andern ſieben Tagereiſen hätte? Das würde uns Jupiter der Ungeheure, nicht aber der Große dünken: Homer weiß beſſern Weg. Er winkt mit ſeinen ſchwärzlichen Augenbraunen der Thetis ſein höchſtes Zeichen zu: das ambroſiſche Haar auf dem unſterblichen Haupte des Königes wallet, und der große Olympus bebt* — das iſt der große Jupiter! Nicht wie lang, ſondern wie machtvoll ſein Augenbraun und ſein Haar ſey: nicht wie geräumig, ſondern wie gebietend das Haupt des unſterblichen Königs: das iſt das Augenmerk des Dichters. Das iſt Jupiter, der Mächtige! Zevs, der Städteverwüſter!

Einmal** will dieſer Jupiter ſeine überwiegende Macht vor allen Göttern recht ausdrücken: er miſſet ſich alſo mit ihnen — aber an körperlicher Größe? an Länge der Arme? an Stärke der Sehnen? unwürdiger, ungeheurer Anblick! Jupiter hat einen beſſern Vorſchlag an ſeine Götter und Göttinnen. Alle ſollen ſich an die Himmel-herabhängende goldene Kette hängen, und mit allen Kräften ziehen: Jupitern würden ſie damit nicht vom Himmel zur Erde reißen können; "ich aber, fährt er fort, wenn ich „ziehen wollte, mit Erde und Meer würde ich ſie „aufziehen, alsdann die Kette um den Gipfel des

* Iliad. A'. 528. ** Iliad. Θ. 17 — 27.

„Olympus schlingen: da hiengen sie Alle in der „Höhe. So weit mächtiger bin ich, als Götter „und Menschen.„ Es kann kein erhabener und einfältiger Bild gefunden werden, als dies von der Uebermacht des höchsten Gottes; allein ein Bild von der Uebergröße dieses Gottes über Götter und Menschen findet sich nicht.

So wird die Größe Neptuns durch seine Schritte * mehr errathen und angedeutet, als geschildert: denn eine Ausmessung seiner ganzen Gestalt, nach Maasgabe dieser Schritte, wäre ungeheuer und nicht homerisch. Vielmehr hat der weise Dichter auch hier in Aeußerung der Größe durch die Stärke, und der Stärke durch Bewegung eine Leiter gesetzt, um, nach der Stufe seiner Götter, auch ihnen die Würde zuzuwiegen, die die größte Kraft mit der größten Sparsamkeit des Ausdrucks äußert. So wie der Höchste der Götter seine Größe durch einen Wink, so zeigt der Nächste nach ihm an Hoheit, Neptun, die seinige eine Stufe tiefer — schreitend.** Die Größe Minervens wird wieder durch ihre Stärke gemessen, da sie einen ungeheuren Stein *** ergreift, und den langstreckigen

* Welch ein Bild giebt der auf Ida die Wage des Schicksals haltende Jupiter! Die Schaale der Griechen sinkt zur Erde: die Schaale der Trojaner steigt zum Himmel — wie stark ist der wägende Arm des Gottes! O. 339. Solche Bilder liefert Homer und keine Maasstäbe!

** Iliad. N. 10 — 45. *** Iliad. Φ. 403.

Mars zu Boden wirft. Vielleicht aber legt Lessing mehr Gewicht in diesen Stein, als Homer in ihn legen wollte. "Er war ein schwarzer, rauher, grosser Stein, der zum Grenzstein dahingewälzet war „von Männern voriger Zeiten.„ Ob nun mit diesem Homer den Maasstab machen wollen: daß ein Held seiner Zeit gleich zween Männern, und ein Held alter Zeit gleich zween Helden, und dieser Stein also gleich so viel vierfach zusammengesetzten Mannskräften berechnet werden müsse, als Männer ihn gelegt hatten, weiß ich so genau nicht. Homer kann vielleicht blos sagen: es war ein uralter Grenzstein. —

Auch die Größe des Helms der Minerva * ist mir noch strittig; ob sie nach Maas oder Gewichte zu berechnen sey. "Um ihre Schultern legt Pallas „die fürchterliche Aegis: die ringsum von Furcht „umgeben, in der die Zwietracht, und die Stärke, „und die wilde Mordlust: in der auch das Haupt „der Gorgone, des abscheulichen Ungeheuers, eingegraben war, fürchterlich, gräulich, das Schreckbild „des donnernden Zevs — aufs Haupt setzte sie den „goldnen Helm — —

ἑκατον πολεων πρυλεεσσ' αραρυιαν.

Was ist nun das Letzte: der den Fußvölkern aus hundert Städten genug war? Es sey, wie Ernesti will, der den Anfall

* Iliad. E. 737.

einer Armee aus hundert Städten, geschweige denn aus einer, aushalten könnte. Oder, wie der Scholiast will, der die Bilder von Fußvölkern aus hundert Städten auf sich hätte eingegraben haben können: alsdann stimmt diese Erklärung in den Zusammenhang der Beschreibung von der fürchterlichen Aegis. Oder, wie Andere wollen, der Helm, den die Fußvölker aus hundert Städten zu heben, zu tragen kaum hinreichten: diese Erklärung dünkt mir nach dem Tone Homers die beste; denn sie giebt das stärkste Bild von der innern Macht der Göttinn, die sich hier in dem Tragen eines Helms, auf eine stille, erhabene Weise äußert. — Es sey indessen welche von diesen Erklärungen es wolle: keine ist erdacht, um die Stelle zu lindern, sondern nur den Sinn Homers zu erklären, und nach allen dünkt mir doch die, obgleich uralte, die Lessing annimmt:* „der Helm, unter welchem sich „so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld „zu stellen vermögen, verbergen können,„ diese dünkt mir unter allen die letzte. Wo ist je ein Helm dazu gewesen, um zu sehen, wie viel Streiter unter ihm Raum haben? wie müssen die Helden stehen, wenn sie mit dem Helme, wie mit einem Scheffel sollen gemessen werden? wie wäre also Homer auf dies kindische oder romantische Bild gekom-

* Laokoon p. 135.

men? Kurz! Homer giebt doch kein Maas der Minerva an der Statur ihres Körpers unmittelbar; sondern läßt uns den Schluß von ihrem Helme auf ihre Größe, oder, wenn die mir schicklichste Erklärung gälte, vielmehr auf ihre innere Stärke, "sie „setzte den Helm aufs Haupt, der den Kräften eines „Fußvolks aus hundert Städten zu schaffen geben „könnte," welch ein stilles Bild ihrer göttlichen Stärke!

Mars, der Menschenwürger, in Allem roh und ungeheuer, in seinem Anfalle und in seinem Geschrei — warum sollte ers nicht auch in seinem Hinsturze seyn? und da erlaubt sich Homer das Bild, daß er, so wie er zehn tausend Menschen gleich aufschreien, auch im Falle sieben Hufen Landes * bedecken kann: eine Riesengestalt! aber die ist auch Mars! Würde Homer jeden andern Gott ihm nachschreien, und im Falle nachstrecken lassen? Wie würde wohl der hohen Juno, oder der lieblichen Venus eine so seltene Stellung lassen? — Zudem mißt Homer seinen Kolossus, da er liegt: aufrecht wagte ers nicht, uns den ungeheuren Aufblick abzuzwingen. Zudem ists blos im Kampfe der Götter mit Göttern, wo Homer alle Kräfte zusammen nimmt, einen Gigantenkampf, der sich von einem menschlichen Gefechte unterschiede, zu schildern. In Schlachtordnung mit Menschen zusammengestellt, Führer menschlicher Hee-

* Iliad. Φ. 407.

re, ist die übermenschliche Statur, "die alle natür„liche Maaße weit übersteiget," ganz verschwunden: Mars und Minerva, da sie ein Heer auf dem Schilde Achilles anführen, können sich durch goldene Kleider, durch Schönheit, durch eine ansehnliche und auszeichnende Statur in ihrer Rüstung unterscheiden; denn sie sollen ja Götter auf dem Schilde vorstellen — sie können in dieser ansehnlichen Gestalt vorragen, und die Menschenvölker etwas niedriger* seyn; aber an einen sieben Hufen langen Mars ist ja hier nicht zu gedenken, und ich weiß nicht, wie Lessing eine Stelle für sich anführet,** die nur sehr wenig von seiner Assertion beweiset. Homer lindert die Größe der unter Menschen wandelnden Götter hier so, als sie Clarke und Ernesti am vorigen Orte nicht lindern wollten, und überhaupt gehört die Vorstellung auf dem Schilde hier nicht zur Sache.

Es ist Zeit, daß ich ein Ende mache. Größe, Stärke, Schnelligkeit sind bei Homer nicht gleich wichtige Prädikate, um seine Götter von seinen vorzüglichsten Helden zu unterscheiden.*** Selbst von Stärke und Schnelligkeit wird Niemand, der den Homer auch nur ein einziges mal flüchtig durchlaufen, diese Assertion zugeben. Diomedes überwältigt die unkriegerische Venus, und Diomedes war

* Iliad. Σ. 516 — 19.

** Laok. p. 136. *** p. 135.

doch nicht einmal Achilles. Er überwältigt Mars, und hier mag Dione für mich das Wort führen.*

Der Individualcharakter der Homerischen Götter und Göttinnen ist also das Hauptaugenmerk, nach welchem sich auch ihre Größe und Stärke richtet. Hier kommt kein Allgemeinsatz in Betrachtung: Charakter ist hier über Gottheit.

Es giebt also bei ihm Göttinnen, die an Stärke unter den Helden bleiben: Göttinnen also auch, die an Größe den Menschen gleich seyn müssen: Götter, die eben nicht größer seyn dürfen. Für das Erste zeuge Venus: für das Zweite Juno, Venus, und vielleicht alle Göttinnen: für das Dritte Apollo.

Ferner: Größe ist niemals Hauptzweck des Dichters, um aus ihr Stärke zu folgern; sondern nur immer da, um dem Bilde der Macht und Hoheit nicht zu widersprechen.

Kann diese also durch andre Merkmale erkannt werden, um so gefälliger dem Dichter: und welches ist ein besseres Kennzeichen von Hoheit, als Macht in der Wirkung, Schnelligkeit in der Bewegung?

Aus dieser also läßt Homer auf jene schließen: nicht aber umgekehrt. Aus dem Winke Zevs, aus dem Schritt Neptuns, aus dem Wurfe der Minerva auf ihre Größe, nicht aber im Gegentheil.

Ob endlich die Bildhauer das Kolossalische, das

* Iliad. E. 381. etc.

Er schließt so. "Wenn es wahr ist, daß die „Mahlerei zu ihren Nachahmungen ganz andre Mittel oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene „nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese „artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die „Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander „geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben „einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur „Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen."

"Gegenstände, die neben einander, oder deren „Theile auf einander existiren, heißen Körper. „Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Mahlerei.

"Gegenstände, die auf einander, oder deren „Theile auf einander folgen, heißen überhaupt „Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie."

Vielleicht würde die ganze Schlußkette untrüglich seyn, wenn sie von einem festen Punkte anfienge: nun aber lasset uns zu ihm hinan. "Wenn es „wahr ist, daß die Mahlerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht, als „die Poesie," allerdings wahr!

"Jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit."

Wesen der Dichtkunst vollständig erklären wolle. Lessing zeigt, was die Dichtkunst gegen Mahlerei gehalten nicht sey; um aber zu sehen, was sie denn an sich in ihrem ganzen Wesen völlig sey, müßte sie mit allen schwesterlichen Künsten und Wissenschaften, z. E. Musik, Tanzkunst und Redekunst verglichen, und philosophisch unterschieden werden.

Mahlerei wirkt im Raume; Poesie durch Zeitfolge. Jene durch Figuren und Farben; diese durch artikulirte Töne. Jene hat also Körper, diese Handlungen zu eigentlichen Gegenständen. "So „weit ist Lessing in seiner Entwicklung gekommen.„ Nun nehme ein philosophischer Tonkünstler sein Werk auf: wie fern haben Poesie und Tonkunst gemeine Regeln, da sie beide durch die Zeitfolge wirken? Wie geht jene ab, da sie Handlung singet? Der Redekünstler fahre fort: jede Rede kann Handlung schildern; wie denn die Poesie? wie in ihren verschiedenen Gattungen und Arten? — Endlich diese Theorien zusammen: so hat man das Wesen der Poesie.

Auch bei der jetzigen Einen Seite der Vergleichung ists indessen, als ob mir an dem Wesen der Poesie immer etwas zur Berechnung fehle. — — Ich nehme Lessingen da das Wort auf, wo er die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten verspricht. *

Er

* Lavk. p. 153.

Er schließt so. "Wenn es wahr ist, daß die „Mahlerei zu ihren Nachahmungen ganz andre Mittel oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene „nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese „artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die „Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander „geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben „einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur „Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen."

"Gegenstände, die neben einander, oder deren „Theile auf einander existiren, heißen Körper. „Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Mahlerei.

"Gegenstände, die auf einander, oder deren „Theile auf einander folgen, heißen überhaupt „Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie."

Vielleicht würde die ganze Schlußkette untrüglich seyn, wenn sie von einem festen Punkte anfienge: nun aber lasset uns zu ihm hinan. "Wenn es „wahr ist, daß die Mahlerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht, als „die Poesie," allerdings wahr!

"Jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit."

Schon nicht so bestimmt! denn der Poesie sind die artikulirten Töne nicht das, was Farben und Figuren der Mahlerei sind!

"Wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Ver„hältniß zu dem Bezeichneten haben müssen.„ Eben damit fällt alle Vergleichung weg. Die artikulirten Töne haben in der Poesie nicht eben dasselbe Verhältniß zu ihrem Bezeichneten, was in der Mahlerei Figuren und Farben zu dem ihrigen haben. Können also zwei so verschiedne Dinge ein Drittes, einen ersten Grundsatz, zum Unterschiede, zum Wesen beider Künste geben?

Die Zeichen der Mahlerei sind natürlich: die Verbindung der Zeichen mit der bezeichneten Sache ist in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet. Die Zeichen der Poesie sind willkührlich: die artikulirten Töne haben mit der Sache nichts gemein, die sie ausdrücken sollen; sondern sind nur durch eine allgemeine Convention für Zeichen angenommen. Ihre Natur ist also sich völlig ungleich, und das Tertium comparationis schwindet.

Mahlerei wirkt ganz im Raume, neben einander, durch Zeichen, die die Sache natürlich zeigen. Poesie aber nicht so durch die Succession, wie jene durch den Raum. Auf der Folge ihrer artikulirten Töne beruhet das nicht, was in der Mahlerei auf dem Nebeneinanderseyn der Theile beruhete.

Das Succeſſive ihrer Zeichen iſt nichts als conditio sine qua non, und alſo blos einige Einſchränkung: das Coexiſtiren der Zeichen in der Mahlerei aber iſt Natur der Kunſt, und der Grund der mahleriſchen Schönheit. Poeſie, wenn ſie gleich durch auf einander folgende Töne, das iſt, Worte wirkt: ſo iſt doch das Aufeinanderfolgen der Töne, die Succeſſion der Worte nicht der Mittelpunkt ihrer Wirkung.

Um dieſen Unterſchied deutlicher zu machen, muß eine Vergleichung zwiſchen zweien durch natürliche Mittel wirkenden Künſten gemacht werden, zwiſchen Mahlerei und Tonkunſt. Hier kann ich ſagen: Mahlerei wirkt ganz durch den Raum, ſo wie Muſik durch die Zeitfolge. Was bei jener das Nebeneinanderſeyn der Farben und Figuren iſt, der Grund der Schönheit, das iſt bei dieſer das Aufeinanderfolgen der Töne, der Grund des Wohlklanges. Wie bei jener auf dem Anblick des Coexiſtirenden das Wohlgefallen, die Wirkung der Kunſt beruhet; ſo iſt in dieſer das Succeſſive, die Verknüpfung und Abwechſelung der Töne das Mittel der muſikaliſchen Wirkung. Wie alſo, kann ich fortfahren, jene, die Mahlerei, blos durch ein Blendwerk, den Begriff der Zeitfolge in uns erwecken kann: ſo mache ſie dies Nebenwerk nie zu ihrer Hauptſache, nämlich: als Mahlerei durch Farben und doch in der Zeitfolge zu wirken: ſonſt gehet

das Wesen und alle Wirkung der Kunst verloren. Hierüber ist das Farbenklavier Zeuge. Und also im Gegentheile die Musik, die ganz durch Zeitfolge wirkt, mache es nie zum Hauptzwecke, Gegenstände des Raums musikalisch zu schildern, wie unerfahrne Stümper thun. Jene verliere sich nie aus dem Coexistenten, diese nie aus der Successiven; denn beide sind die natürlichen Mittel ihrer Wirkung.

Bei der Poesie aber ist der Auftritt geändert. Hier ist das Natürliche in den Zeichen, Buchstaben, Klang, Tonfolge, zur Wirkung der Poesie wenig oder nichts: der Sinn, der durch eine willkührliche Uebereinstimmung in den Worten liegt, die Seele, die den artikulirten Tönen beiwohnet, ist alles. Die Succession der Töne kann der Poesie nicht so wesentlich berechnet werden, als der Mahlerei das Coexistiren der Farben; "denn die Zeichen haben gar nicht „einerlei Verhältniß zu der bezeichneten Sache.„ *

Der Grund ist wankend, wie wird das Gebäude seyn? Ehe wir dieses sehen, lasset uns jenen erst auf andere Art sichern. Mahlerei wirkt im Raume, und durch eine künstliche Vorstellung des Raums. Musik, und alle energischen Künste, wirken nicht blos in, sondern auch durch die Zeitfolge, durch einen künstlichen Zeitwechsel der Töne. Ließe sich nicht das Wesen der Poesie auch auf einen

* Laok. p. 153.

ſolchen Hauptbegriff bringen, da ſie durch willkührliche Zeichen, durch den Sinn der Worte auf die Seele wirkt? Wir wollen das Mittel dieſer Wirkung Kraft nennen: und ſo, wie in der Metaphyſik Raum, Zeit und Kraft drei Grundbegriffe ſind, wie die mathematiſchen Wiſſenſchaften ſich alle auf einen dieſer Begriffe zurückführen laſſen; ſo wollen wir auch in der Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften und Künſte ſagen: die Künſte, die Werke liefern, wirken im Raume; die Künſte, die durch Energie wirken, in der Zeitfolge; die ſchönen Wiſſenſchaften, oder vielmehr die einzige ſchöne Wiſſenſchaft, die Poeſie, wirkt durch Kraft — durch Kraft, die den Worten beiwohnt, zwar durch das Ohr geht, aber unmittelbar auf die Seele wirket. Dieſe Kraft iſt das Weſen der Poeſie, nicht aber das Coexiſtente, oder die Succeſſion.

Nun wird die Frage: welche Gegenſtände kann dieſe poetiſche Kraft beſſer an die Seele bringen, Gegenſtände des Raums, coexiſtirende Gegenſtände, oder Gegenſtände der Zeitſucceſſionen? Und, um wieder ſinnlich zu reden: in welchem Medium wirkt die poetiſche Kraft freier, im Raume, oder in der Zeit? —

Sie wirkt im Raume: dadurch, daß ſie ihre ganze Rede ſinnlich macht. Bei keinem Zeichen muß das Zeichen ſelbſt, ſondern der Sinn des Zeichens empfunden werden; die Seele muß nicht das

Vehikel der Kraft, der Worte, sondern die Kraft selbst, den Sinn, empfinden. Erste Art der anschauenden Erkenntniß. Sie bringt aber auch jeden Gegenstand gleichsam sittlich vor die Seele, d. i. sie nimmt so viel Merkmale zusammen, um mit Einmal den Eindruck zu machen, der Phantasie ihn vor Augen zu führen, sie mit dem Anblicke zu täuschen: zweite Art der anschauenden Kenntniß, und das Wesen der Poesie. Jene Art kann jeder lebhaften Rede, die nicht Wortklauberei oder Philosophie ist: diese Art der Poesie allein zukommen, und macht ihr Wesen, das sinnlich Vollkommene in der Rede. Man kann also sagen, daß das erste Wesentliche der Poesie wirklich eine Art von Mahlerei, sinnliche Vorstellung sey.

Sie wirkt in der Zeit: denn sie ist Rede. Nicht blos erstlich, so fern die Rede natürlicher Ausdruck ist, z. E. der Leidenschaften, der Bewegungen: denn dies ist der Rand der Poesie; sondern vorzüglich, indem sie durch die Schnelligkeit, durch das Gehen und Kommen ihrer Vorstellungen, auf die Seele wirkt, und in der Abwechselung theils, theils in dem Ganzen, das sie durch die Zeitfolge erbauet, energisch wirket. Das Erste hat sie auch mit einer andern Gattung der Rede gemein; das Letzte aber, daß sie einer Abwechselung, und gleichsam Melodie der Vorstellungen, und Eines Ganzen fähig sey, dessen Theile sich nach und nach äußern,

deſſen Vollkommenheit alſo energiſiret — dies macht ſie zu einer Muſik der Seele, wie ſie die Griechen nannten: und dieſe zweite Succeſſion hat Leſſing nie berühret.

Keines von beiden, allein genommen, iſt ihr ganzes Weſen. Nicht die Energie, das Muſikaliſche in ihr; denn dies kann nicht Statt finden, wenn nicht das Sinnliche ihrer Vorſtellungen, das ſie der Seele vormahlet, vorausgeſetzt wird. Nicht aber das Mahleriſche in ihr; denn ſie wirkt energiſch, eben in dem Nebeneinander bauet ſie den Begriff vom ſinnlich vollkommenen Ganzen in die Seele: nur beides zuſammen genommen, kann ich ſagen, das Weſen der Poeſie iſt Kraft, die aus dem Raum, (Gegenſtände, die ſie ſinnlich macht) in der Zeit (durch eine Folge vieler Theile zu Einem poetiſchen Ganzen) wirkt: kurz alſo ſinnlich vollkommene Rede.

Bei Leſſing iſt der vornehmſte Gegenſtand der Poeſie Handlung; nur aber Er kann aus ſeinem Begriffe der Succeſſion dieſen Begriff ausfinden; ich geſtehe es gern, ich nicht.

"Gegenſtände, die auf einander, oder deren „Theile auf einander folgen, ſind Handlungen." * Wie? ich laſſe ſo viel ich will auf einander folgen, jedes ſoll ein Körper, ein todter Anblick ſeyn; vermöge der Succeſſion iſt keines noch Handlung.

* Laok. p. 154.

Ich ſehe die Zeit fliehen, jeden Augenblick den andern jagen — ſehe ich damit Handlung? Verſchiedene Auftritte der Natur kommen mir vor Augen, einzeln, todte, einander nachfolgend: ſehe ich Handlung? nie wird P. Kaſtells Farbenklavier mit ſeinem ſucceſſiven Vorſpielen der Farben, und wenn es auch Wellen- und Schlangenlinien wären, Handlungen liefern: nie wird eine melodiſche Kette von Tönen, eine Kette von Handlungen heißen. Ich läugne es alſo, daß Gegenſtände, die auf einander oder deren Theile auf einander folgen, deswegen überhaupt Handlungen heißen: und eben ſo läugne ich, daß, weil die Dichtkunſt Succeſſionen liefere, ſie deswegen Handlungen zum Gegenſtande habe.

Der Begriff des Succeſſiven iſt zu einer Handlung nur die halbe Idee: es muß ein Succeſſives durch Kraft ſeyn: ſo wird Handlung. Ich denke mir ein in der Zeitfolge wirkendes Weſen, ich denke mir Veränderungen, die durch die Kraft einer Subſtanz auf einander folgen: ſo wird Handlung. Und ſind Handlungen der Gegenſtand der Dichtkunſt, ſo wette ich, wird dieſer Gegenſtand nie aus dem trocknen Begriff der Succeſſion beſtimmt werden können: Kraft iſt der Mittelpunkt ihrer Sphäre.

Und dies iſt die Kraft, die dem Innern der Worte anklebt, die Zauberkraft, die auf meine Seele

durch die Phantaſie und Erinnerung wirkt: ſie iſt das Weſen der Poeſie. — Der Leſer ſieht, daß wir ſind, wo wir waren, daß nämlich die Poeſie durch willkührliche Zeichen wirke; daß in dieſem Willkührlichen, in dem Sinne der Worte ganz und gar die Kraft der Poeſie liege; nicht aber in der Folge der Töne und Worte, in den Lauten, ſo fern ſie natürliche Laute ſind. —

Leſſing indeſſen ſchließt aus dieſer Folge von Tönen und Worten alles; nur ſehr ſpät fällt es ihm ein,* daß die Zeichen der Poeſie willkührlich wären: allein auch dann erwägt er nicht, was der Einwurf: Poeſie wirkt durch willkührliche Zeichen, ſagen wolle.

Denn wie löſet er dieſen Einwurf? "Dadurch, „daß mit der Schilderung körperlicher Gegenſtände „die Täuſchung, das Hauptwerk der Poeſie, verlo„ren gehe, daß alſo zwar Rede an ſich, aber nicht „die ſinnlich vollkommenſte Rede, die Poeſie, Kör„per ſchildern könne.„ Die Sache ſcheint jetzt an beſſerm Orte. Eben weil die Poeſie nicht mahleriſch genug ſeyn kann bei Schilderung körperlicher Gegenſtände: ſo muß ſie ſie nicht ſchildern. Nicht, damit ſie nicht Mahlerei ſey; nicht, weil ſie in ſucceſſiven Tönen ſchildert: nicht, weil der Raum das Gebiet des Mahlers, und blos Zeitfolge das Gebiet des Dichters ſey — ich ſehe bei

* Laok. p. 165.

Allem keine Urſache. Das Succeſſive in den Tönen iſt, wie geſagt, dem Poeten wenig: er wirkt nicht durch ſie, als natürliche Zeichen. Aber wenn ihn ſeine Kraft verläßt, wenn er mit ſeinen Vorſtellungen, unabhängig von ſeinen Tönen, die Seele nicht täuſchen kann: ja, dann geht der Poet verloren, dann bleibt nichts als ein Wortmahler, als ein ſymboliſcher Namenerklärer. Aber daß die Succeſſion hier noch nicht am beſten Orte ſey, mag — ſein eignes Beiſpiel zeugen.* Wenn es Hallers Endzweck iſt, uns in ſeinen Alpen, den Enzian, und ſeinen blauen Bruder, und die ihm ähnlichen oder unähnlichen Kräuter versmäßig kennen zu lehren; allerdings verliert er alsdann den Zweck des Dichters, mich zu täuſchen, und ich, als Leſer, meinen Zweck, mich täuſchen zu laſſen: dies iſt alsdann der Grund und kein andrer. Aber wenn ich nun von Hallers Gedichte zu einem botaniſchen Lehrbuche gehe — wie werde ich da den Enzian und ſeine Brüder kennen lernen? wie anders, als wieder durch ſucceſſive Töne, durch Rede? Der Botaniſt wird mich von einem Theile zum andern führen: er wird mir die Verbindung dieſer Theile klar machen: er wird das Kraut meiner Einbildungskraft theilweiſe und im Ganzen vorzuzählen ſuchen, was freilich das Auge mit Einmal überſiehet: er wird alles thun, was Leſſing, der Dichter, nicht thun,

* Laok. p. 168.

ſoll. Wird er mir verſtändlich werden? Darum iſt nicht die Frage, wenn ich ſeine Worte verſtehe: er muß mir klar werden, er muß mich auf gewiſſe Art täuſchen. Kann er dies nicht: ſehe ich die Sache blos im Einzelnen, deutlich, nicht aber im Ganzen, anſchauend, ein: ſo werde ich alsdann alle Regeln, die Leſſing dem Dichter giebt, auch dem Verfaſſer eines botaniſchen Lehrbuchs geben können. Ich werde zu ihm ſehr ernſthaft ſagen:* "Wie gelangen „wir zu der deutlichen Vorſtellung eines Dinges im „Raume, eines Krauts? Erſt betrachten wir die „Theile deſſelben einzeln, hierauf die Verbindung „dieſer Theile, und endlich das Ganze. Unſere „Sinne verrichten dieſe verſchiedenen Operationen „mit einer ſo erſtaunlichen Schnelligkeit, daß ſie „uns nur eine Einzige zu ſeyn bedünken, und dieſe „Schnelligkeit iſt unumgänglich nothwendig — Geſetzt nun alſo auch, der ſchriftliche Kräuterlehrer „führe uns in der ſchönſten Ordnung von einem „Theile des Gegenſtandes zu dem andern; geſetzt, „er wiſſe uns die Verbindung dieſer Theile auch „noch ſo klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht „er dazu? Was das Auge mit Einmal überſiehet, „zählt er uns merklich langſam nach und nach zu, „und oft geſchieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den erſten ſchon vergeſſen haben. Jedennoch ſollen wir uns aus dieſen Zügen ein Ganzes bilden:

* Laok. p. 166. 167.

„dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig „gegenwärtig: es kann sie abermals und abermals „überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernom„menen Theile verloren, wenn sie nicht in dem Ge„dächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da „zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet „es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so „lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen „Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu „einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelan„gen! — Solche Beschreibungen mögen sich, wenn „man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön „dagegen recitiren lassen; nur für sich allein sagen „sie wenig oder nichts. —

So spricht Lessing zum Dichter, und warum soll ich nicht eben so zum Kräuterlehrer sprechen, der mich blos durch Worte lehren will? Ich sehe keine Veränderung des Falles, eben denselben Gegenstand, einen Körper, eben dasselbe Mittel, ihn zu schildern, Rede, eben dieselbe Hinderung in diesem Mittel, das Successive der Rede, Worte. Folglich muß die Lection sich so gut auf ihn, als auf jeden Wortschilderer passen.

Folglich muß die Ursache: "Succession verhin„dert, Körper zu schildern," da sie auf jede Rede trifft, da jede Rede in solchem Falle nicht das Desinitum, als ein Wort, verständlich, sondern als eine

Sache anſchauend machen will, eigentlich auſſer dem Gebiete der Poeſie liegen;

Folglich auch in demſelben kein eigentliches, wenigſtens kein höchſtes Geſetz geben können, ſondern nur ein Nebenbegriff bleiben, aus dem wenig oder nichts gefolgert werden kann.

16.

Um auf einen fruchtbarern Weg zu kommen, als dieſer trockne Nebenbegriff gewähret, macht Leſſing einen Sprung, den ich ihm nicht nachthue. „Die Poeſie ſchildert durch ſucceſſive Töne; folg„lich ſchildert ſie auch Succeſſionen,* folglich hat „ſie auch Succeſſionen, und eigentlich nichts als „Succeſſionen zum Gegenſtande. Succeſſionen ſind „Handlungen: folglich„ — und folglich hat Leſſing was er will; aber woher kann ers haben? Den Begriff der Handlung fand er in der Succeſſion; und daß ſie nur fortſchreitende Gegenſtände ſchildere, ſchloß er, weil ſie in ſucceſſiven Tönen ſchildert — wo bleibt hier die Kette? Geſetzt, daß das Aufeinanderfolgen der Töne in der Dichtkunſt das wäre, was das Nebeneinanderſeyn der Farben in der Mahlerei: welche Proportion iſt in dem Succeſſiven der Töne, und in dem Succeſſiven der Gegenſtände, die ſie ſchildert: Wie weit halten dieſe Einen Schritt? Wie kann man auch nur an Vergleichung denken?

* Laok. p. 152. 154.

Und wie weit weniger Eins aus dem Andern ſchlieſſen? — Und wenn ſie auch dann Succeſſionen ſchilderte, warum müſſen dieſe Succeſſionen Handlungen ſeyn? u. ſ. w. Die Gränzſcheidung nach ſolch einem Riſſe kann kaum richtig ſeyn.

Kaum richtig von Seiten der Mahlerei, "ihr „Weſen ſey, Körper zu ſchildern,„ wenigſtens bin ich mir fortſchreitenderer Handlungen der Mahlerei bewußt, als wovon Leſſing ein Beiſpiel giebt: * nämlich eine Drapperie, die in ihrem Wurfe zwei Augenblicke vereinige.

Noch minder aber von Seiten der Dichtkunſt, wo aus dem Succeſſiven der Töne wenig oder nichts folgt. Nicht, daß ſie keine Körper ſchildern ſolle; denn können keine ſucceſſiven Töne Begriffe von coexiſtirenden Dingen erwecken; ſo ſehe ich nicht, wie irgend die Rede, die blos hörbare Rede, anſchauende Erkenntniß wirken könnte: denn Bilder, würde ich ſagen, ſind nicht hörbar. So ſehe ich nicht, wie irgend die Rede zuſammenhangende Bilderbegriffe erwecken könne; denn die ſucceſſiven Töne hangen nicht zuſammen. So ſehe ich endlich auch nicht, wie in der Seele aus vielen Theilbegriffen ein Ganzes, z. E. der Ode, des Beweiſes, des Trauerſpiels entſtehen könnte; denn die ganze Succeſſion der Töne macht kein ſolches Ganzes: "für das Ohr ſind die vernommenen Theile

* Laok. p. 178. 179.

„jedesmal verloren.“ Es läßt ſich alſo hieraus Alles oder Nichts folgern.

Noch weniger folgt hieraus, “die Untauglich„keit der ganzen descriptive Poetry,* das Unpoetiſche aller mahlenden Poeſie.“

Noch weniger hieraus, daß das Weſen der Dichtkunſt Fortſchreitung ſey;** daß die Dichtkunſt nur eine einzige Eigenſchaft der Körper nutzen müſſe: daß Einheit der mahleriſchen Beiwörter ihr Regel ſey.† —

Ja nicht einmal, daß ſich “nur aus dieſen „Grundſätzen die große Manier Homers beſtimmen „und erklären ließe.“ Ich läugne Leſſingen viel, und in ſeinem Grunde Alles, aber darum läugne ich nicht alle Sachen, die nur Er auf dieſen Grund bauet. — Darf ich von Homer anfangen? —

“Homer mahlet nichts, als fortſchreitende Handlungen: alle Körper, alle einzelne Körper mahlet er nur “durch ihren Antheil an den Handlungen, ge„meiniglich und mit Einem Zuge. Zwingen ihn ja „beſondere Umſtände, unſern Blick auf einen einzel„nen körperlichen Gegenſtand länger zu heften: ſo „weist er durch unzählige Kunſtgriffe dieſen einzel„nen Gegenſtand in einer Folge von Augenblicken, „in deren jedem er anders erſcheint.“†† — Schön! vortreflich! die wahre Manier Homers! — Nur

* Laok. p. 174. 175.
** p. 154. 155.
† Laok. p. 155.
†† p. 155.

ob Homer dieſe Manier gewählt, weil er mit ſucceſſiven Tönen ſchildern wollte*, weil er körperliche Gegenſtände anders zu ſchildern verzweifelte, weil er beſorgen mußte, daß, wenn er uns in der ſchönſten Ordnung von einem Theile des Gegenſtandes zum andern führte, daß, wenn er uns auch die Verbindung dieſer Theile noch ſo klar zu machen wüßte;** dem Auge zwar die betrachteten Theile in der Natur beſtändig gegenwärtig bleiben, für das Ohr hingegen die vernommenen Theile, folglich die Mühe des Dichters, verloren wäre — ob deswegen Homer ſeine Gegenſtände in eine Folge von Augenblicken geſetzt, iſt mir nie bei Homer beigefallen.

Wenn ſeine Hebe z. E. uns den Wagen der Juno Stück vor Stück zuſammenſetzt,*** entkommt da der Dichter dem Verſuche, ein Coexiſtentes nicht mit Folgetönen zu ſchildern? Ich ſehe Räder, Achſen, Sitz, Deichſel, Riemen, Stränge, nicht wie es beiſammen iſt, ſondern erſt langſam zuſammenkommt. Erſt werden mir die Räder, nicht blos die Räder, ſondern die Theile derſelben, die ehernen Speichen und die goldnen Felgen, und die Schienen von Erz, und die ſilberne Nabe u. ſ. w. langſam vorgezählt, dann erſt Achſen, dann erſt der Sitz, alles in ſeinen Theilen; und ehe das letzte Stück

* Laok. p. 153. ** p. 167.

*** Iliad. E. v. 722 — 731.

Stück dran iſt, habe ich ſicherlich das Erſte vergeſſen. Der Wagen ſteht zuſammen: und trotz der Phantaſie, die ſich jetzt das Bild des Wagens mit Einem Blicke und doch in allen ſeinen Theilen, z. E. die ehernen Speichen und die goldenen Felgen, und die Schienen von Erz, u. ſ. w. auf Einmal anſchauend denken könne! Ich ſehe alſo kaum, was Homer gethan hätte, um gleichſam die Wirkung ſucceſſiver Töne zu ſchwächen, um durch unzählige Kunſtgriffe uns das Coexiſtente gegenwärtig zu machen? Liegt es hier einmal am klaren Begriffe des Coexiſtiven in allen ſeinen Theilen, „welche größere „Mühe, welche ſchärfere Anſtrengung koſtet es, „dieſe langſamen Eindrücke alle in eben der Ordnung „ſo lebhaft zu erneuern, ſie nur mit einer mäßigen „Geſchwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu „einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen.“ Arbeitete der Dichter auf dieſen Begriff des Ganzen, da er uns ſeine Theile zerlegte, um ihn nachher in allen dieſen Theilen zuſammengeſetzt darzuſtellen; ſo ſage ich, hat er eben ſo vergeblich gearbeitet, als Brockes, wenn er uns Kräuter mahlet. Das Zuſammenſetzen, die Handlung der Hebe, kommt gar nicht in Rechnung; das Nacheinander-zuſammenſetzen, was mit Einmal gezeigt, gedacht werden ſollte, iſt Augenmerk: dies iſt bei beiden gleich, ja bei Homer durch das Zuſammenſetzen noch langſamer. “Doch nicht blos da, wo Homer mit ſeinen Beſchrei-

„bungen weitere Absichten verbindet, sondern auch „da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, „wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des „Gegenstandes verstreuen, um die Theile desselben, „die wir in der Natur neben einander sehen, in sei„nem Gemählde eben so natürlich auf einander „folgen, und mit dem Flusse der Rede „gleichsam Schritt halten zu lassen. Der „Bogen des Pandarus z. E. „* — aber wie kann Lessing hier in Homers Beschreibung eine Parallele der Folge in den Tönen, mit dem Coexistiren der Theile, und der Theile des Objekts mit den Theilen der Rede finden? Wenn Homer uns den Bogen des Pandarus mahlen will, und uns erst auf die Jagd des Steinbocks führet, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden: und uns erst den Felsen zeigt, wo ihn Pandarus erlegt, und nun erst die Hörner des Steinbocks längelang ausmißt; nun erst sie in Arbeit giebt, nun erst uns jeder Arbeit des Künstlers zuschauen läßt — wer kann sagen, Homer habe das Successive seiner Beschreibungen der Natur des Coexistenten gleichsam näher bringen, und die Theile des Bogens mit dem Flusse der Rede Schritt halten lassen! Statt, daß sie durch diese homerische Manier näher zusammen kommen sollten; sehe ich sie sich weiter hinaus zerstreuen; unter vielen andern fremden Zügen: (Jagd, Steinbock, Ort des Erha-

* Laok. p. 163. 164.

ſchens, Ort der Verwundung, Lage des gefällten Steinbocks, Werkſtätte des Künſtlers,) liegen ſie verſteckt: und hätte Homer mit ſeiner Geſchichte des Bogens darauf gezweckt, um mir nachher mit Einmal alle Theile des Bogens anſchaulich zu geben: ſo hätte er eben den ſchlechteſten Weg genommen. Meine Phantaſie wenigſtens hat ſich der Geſchichte überlaſſen, den Pandarus einen Bogen zu zimmern, aber ihn ſich nachher in allen ſeinen Theilen auf Einmal zu denken, die fremden Züge in der Geſchichte erſt wegzulaſſen — welche Mühe! welche Abſonderung! „Homer mahlet den Schild Achilles in mehr „als hundert prächtigen Verſen, nach ſeiner Mate„rie, nach ſeiner Form, nach allen ſeinen Figuren, „welche die ungeheure Fläche deſſelben füllten, ſo „umſtändlich, ſo genau, daß es neuen Künſtlern „nicht ſchwer gefallen, eine in allen Stücken über„einſtimmende Zeichnung darnach zu machen. Er „mahlet dies Schild nicht als ein fertiges vollende„tes, ſondern als ein werdendes Schild. Er „hat alſo auch hier ſich des beſchriebenen Kunſtgriffes bedienet, das Coexiſtirende ſeines Vorwurfs in „ein Conſekutives zu verwandeln, und dadurch aus „der langweiligen Mahlerei eines Körpers das le„bendige Gemählde einer Handlung zu geben.“ * Feine Bemerkung! richtiger Gegenſatz mit Virgilen! Ob aber Homer dies Werden des Schildes

* Laokoon p. 183. 184.

ergriffen, um gleichsam mit dem Consecutiven ein Coexistirendes zu liefern? "ob er die mehrern Zü„ge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften „im Raume in einer gedrängten Kürze schnell auf „einander folgen lasse, damit wir sie alle auf „einmal zu hören glauben sollen?„ ob es mit dem Werden des Schildes sein Zweck gewesen, den Raum in die Zeitfolge zu verwandeln, und uns durch diese den Anblick Eines Ganzen zu geben, den wir nur durch jenen fassen konnten? * — Sollen diese Fragen ihr Ja bekommen: so bekenne ich die Schwäche meines Gedächtnisses, diesen Zweck an mir nicht erreichen zu können. Mögen zehn oder noch weniger Gemählde auf dem Schilde seyn: möge ich sie auch werdend gesehen haben; ich erstaune über das Werk, aber nicht mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, dem jetzt der ganze Schild vor Augen, bei dem das Consekutive in ein Coexistirendes verwandelt wäre. Nur in dem Haupte des göttlichen Künstlers kann das Schild mit allen seinen Figuren ein mahlerisches Ganzes gebildet haben; ich muß aufs neue das Schild herum übersehen, wenn ich die mit jedem successiven Wortzuge verlorne Figur wieder sehen soll, und doch wo sind sie, wenn ich sie zu einem ganzen Schilde ordnen soll? Das Werdensehen hat hiezu nichts gethan, und kann hiezu nichts thun, es sey denn, um mich

* Laok. p. 166.

noch weiter zu zerſtreuen; das Nacheinander werden iſt und bleibt der Knoten.

Homers Sprache ſey ſo vortreflich, als ſie ſeyn kann, — jedes Wort liefre ein Bild — ohne alle Suſpenſion der Beziehungen — ſo ſchnell fortſchreitend, als Diane in ihrem Gange; * ſoll dies ſchnelle Fortſchreitende da ſeyn, um gleichſam das Hinderniß des Raums zu mindern, zu vernichten, um dadurch den täuſchenden Anblick eines räumlichen Gegenſtandes, eines Körpers im Raume zu erwekken — dies kann keine Rede. Dazu wohl kaum wird Homer ſeiner ſchreitenden Manier ſo treu geblieben ſeyn: dazu eben nicht für jedes Ding nur Einen Zug gehabt; dazu am wenigſten das conſekutive Werden gewählt haben: „um die Theile „ſeines Gegenſtandes mit dem Fluſſe der Rede ei„nerlei Schritt halten zu laſſen.„ Dies kann keine Rede: noch minder wills die Rede des Dichters: am mindeſten wollte es der Erſte der Dichter. Seine ganze Manier zeigt, daß er nicht fortſchreite, um uns, es ſey wovon es ſey, ein Bild des Ganzen durch Succeſſion zu geben, ſondern er ſchreitet durch die Theile, weil ihm an dem Bilde des Ganzen ganz und gar nicht lag.

Homer iſt immer fortſchreitend in Handlungen, weil er damit fortſchreiten muß, weil alle dieſe Theilhandlungen Stücke ſeiner ganzen Handlung

* Laokoon p. 180. 181.

ſind, weil er ein epiſcher Dichter iſt. Ich brauche alſo den Wagen der Juno, und den Zepter des Agamemnon, und den Bogen des Pandarus nicht weiter kennen zu lernen, als ſie, in die Handlung mit eingeflochten, mitwirken ſollen auf meine Seele. Darum alſo höre ich die Geſchichte des Bogens, nicht damit mir dieſe ſtatt Gemählde ſey; ſondern um einen Begriff von ſeiner Stärke, von der Macht ſeiner Arme, mithin von der Kraft ſeiner Sehne, ſeines Pfeils, ſeines Schuſſes zum Voraus in mich zu pflanzen. Wenn nun Pandarus den Bogen vornimmt, die Sehne anlegt, den Pfeil anſetzt — abdrückt! — wehe dem Menelaus, den der Pfeil eines ſolchen Bogens trifft, wir kennen ſeine Stärke. Leſſing kann alſo nicht ſagen, es ſey Homeren mit ſeiner Geſchichte des Bogens, um ſein Bild, und blos um ſein Bild zu thun geweſen. Um nichts minder als hierum: die Stärke, die Kraft des Bogens war ſeine Sache: ſie, und nicht die Geſtalt des Bogens gehört zum Gedichte: ſie, und keine andre Eigenſchaft, ſoll hier energiſch mitwirken, daß wir, wenn nachher Pandarus abdrückt, wenn nachher die Sehne ſchwirrt, der Pfeil trifft — um ſo mehr den Pfeil empfinden. Dieſer Energie zu Folge, die in einem Gedichte das Hauptwerk iſt, erlaubt ſich Homer, aus der Schlacht auf die Jagd zu ſpazieren, und die Geſchichte des Bogens zu dichten: denn ich ſehe keine andre Art, dieſen Begriff

in aller Stärke, als durch Geſchichte. Durch ein Bild können wir eigentlich nur Geſtalt lernen: aus der Geſtalt müſſen wir Größe, aus dieſer Stärke erſt ſchließen; durch eine Geſchichte lernen wir dieſe unmittelbar — und wenn es dem energiſchen Künſtler, dem Dichter, blos um dieſe Stärke zu thun iſt, was ſoll er ſich andre Arbeiten aufbürden? Der Mahler mahle Bild, Geſtalt; er aber wirke Stärke, Energie. — Die wirkt auch Homer von Anfang bis zu Ende der Beſchreibung; nur freilich nicht, wenn ich ihn in der Umkleidung leſe, die Leſſing mit dem Schuffe Pandarus macht; aus ihr iſt blos ein ſucceſſives, nicht aber (der Hauptzweck des Dichters!) ein energiſches Bild zu hören: wobei wir nicht durch ſucceſſive Töne mahleriſch, ſondern in jedem Tone energiſch getäuſcht werden, daß wir zuſammenfahren ſollen, wenn endlich ein ſolcher Bogen trifft.

Ein gleiches gilt vom Zepter Agamemnons: ich betrachte die Geſchichte deſſelben gar nicht "als einen „Kunſtgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne ſich in die frostige Beſchreibung ſeiner Theile einzulaſſen." * Sein Zepter iſt ein uraltes, königliches, göttliches Zepter! Der Begriff ſoll wirken; um alle andre Kunſtgriffe und Allegorien bleibe ich unbekümmert.

Der Wagen der Juno wird beſchrieben: ** war-

* Laokoon p. 159 — 163.

** Iliad. E. v. 722 — 731.

gen: mit jeder andern Hypotheſe von Kunſtgriffen, von Einkleidungen, um das Coexiſtente der Schilderung zu vermeiden, komme ich aus dem Tone Homers. Ich weiß, daß dieſer Vorwurf groß ſey, daß der Kraft eines Dichters kein größeres Hinderniß gelegt werden könne, als nicht in ſeinem Tone zu leſen; allein deswegen nehme ich meinen Vorwurf nicht zurück. Wer in dem Zuſammenſetzen des Wagens der Juno, und in der Geſchichte des Bogens und des Zepters, und in dem Werden des Schildes, nichts als einen Kunſtgriff bemerken will, um einem körperlichen Bilde zu entkommen: der weiß nicht, was Handlung des Gedichts ſey, an dem hat Homer ſeine Energie verfehlet. Wenn Homer ein körperliches Bild braucht, ſo ſchildert ers, wenn es auch ein Therſites ſeyn ſollte; er weiß von keinen Kunſtgriffen, von keiner poetiſchen Liſt und Gefährde: Fortſchreitung iſt die Seele ſeines Epos.

17.

Nun aber iſt Homer auch nicht der einzige Dichter: es gab bald nach ihm einen Tyrtäus, Anakreon, Pindarus, Aeſchylus, u. ſ. w. Sein επος, ſeine fortgehende Erzählung, verwandelte ſich mehr und mehr in ein μελος, in ein Geſangartiges, und darauf in ein ειδος, in ein Gemählde; Gattungen, die noch aber immer Poeſie blieben. Ein Sänger,

(μελοποιος) und ein lyrischer Mahler, (ειδοποιος) Anakreon und Pindar, stehe also gegen den Geschichtsdichter (εποποιος) Homer.

Homer dichtet erzählend: "es geschah! es „ward!„ bei ihm kann also alles Handlung seyn, und muß zur Handlung eilen. Hierhin strebt die Energie seiner Muse: wunderbare, rührende Begebenheiten sind seine Welt: er hat das Schöpfungswort: "es ward!„ Anakreon schwebt zwischen Gesang und Erzählung: seine Erzählung wird ein Liedchen, sein Lied ein επος des Liebesgottes. Er kann also seine Wendung: "es war!„ oder "ich „will„ oder "du sollst!„ haben — genug, wenn sein μελος von Lust und Freude schallet: eine frohe Empfindung ist die Energie, die Muse jedes seiner Gesänge.

Pindar hat ein großes lyrisches Gemählde, ein labyrinthisches Odengebäude im Sinne, das eben durch anscheinende Ausschweifungen, durch Nebenfiguren in mancherlei Licht ein energisches Ganzes werden; wo kein Theil für sich, wo jeder auf das Ganze geordnet, erscheinen soll: ein ειδος: ein poetisches Gemählde, bei dem überall schon der Künstler, nicht die Kunst, sichtbar ist. "Ich singe!„

Wo mag nun Vergleichung Statt finden? Das Idealganze Homers, Anakreons, Pindars, wie verschieden! wie ungleich das Werk, worauf sie arbeiten! Der Eine will nichts als dichten: er erzählet;

er bezaubert; das Ganze der Begebenheit iſt ſein Werk: er iſt ein Dichter voriger Zeiten. Der Andere will nicht ſprechen; aus ihm ſinget die Freude; der Ausdruck einer lieblichen Empfindung iſt ſein Ganzes. Der Dritte ſpricht ſelbſt, damit man ihn höre: das Ganze ſeiner Ode iſt ein Gebäude mit Symmetrie und hoher Kunſt. — Kann jeder ſeinen Zweck auf ſeine Art erreichen: mir *ſein* Ganzes vollkommen darſtellen; mich *in dieſer Anſchauung* täuſchen — was will ich mehr?

Es iſt eine längſt angenommene, und an ſich unſchuldige Hypotheſe, das Ganze jeder Gedichtart, als eine Art von Gemählde, von Gebäude, von Kunſtwerk zu betrachten, wo alle Theile zu ihrem Hauptzwecke, dem Ganzen, mitwirken ſollen. Bei allen iſt der Hauptzweck poetiſche Täuſchung; bei allen aber auf verſchiedne Art. Die hohe wunderbare Illuſion, zu der mich die Epopee bezaubert, iſt nicht die kleine ſüße Empfindung, mit der mich das Anakreontiſche Lied beſeelen will; noch der tragiſche Affekt, in den mich ein Trauerſpiel verſetzet — indeſſen arbeitet jedes auf *ſeine* Täuſchung *nach ſeiner* Art, mit *ſeinen* Mitteln, etwas im vollkommenſten Grade anſchauend vorzuſtellen; es ſey nun dies Etwas epiſche Handlung, oder tragiſche Handlung, oder eine einzige Anakreontiſche Empfindung, oder ein vollendetes Ganzes pindariſcher Bilder, oder — alles muß indeſſen innerhalb ſeiner

Gränzen, aus ſeinen Mitteln und ſeinem Zwecke beurtheilt werden.

Keine pindariſche Ode alſo als eine Epopee, der das Fortſchreitende fehle: kein Lied als ein Bild, dem der Umriß mangele: kein Lehrgedicht als eine Fabel, und kein Fabelgedicht, als beſchreibende Poeſie. Sobald wir nicht um ein Wort, "Poeſie, „Poem„ ſtreiten wollen; ſo hat jede eingeführte Gedichtsart ihr eignes Ideal — eine ein höheres, ſchwereres, größeres, als eine andere; jede aber ihr eigenes. Aus einer muß ich nicht auf die andere, oder gar auf die ganze Dichtkunſt Geſetze bringen.

Wenn alſo "Homer nichts als fortſchreitende „Handlungen mahlet, und für jeden Körper, für je„des einzelne Ding nur einen Zug hätte, ſo fern es „an der Handlung Theil nimmt:„* ſo mag das mit ſeinem epiſchen Ideal eine Genüge geſchehen. Vielleicht aber, daß ein Oſſian, ein Milton, ein Klopſtock ſchon ein anderes Ideal hätten, wo ſie nicht mit jedem Zuge fortſchreiten, wo ſich ihre Muſe einen andern Gang wählte? Vielleicht alſo, daß dies Fortſchreitende blos Homers epiſche Manier, nicht einmal die Manier ſeiner Dichtart überhaupt ſey? — Der Kunſtrichter ſoll hier ein furchtſames Vielleicht ſagen; das Genie entſcheidet mit der ſtarken Stimme des Beiſpiels.

Noch minder darf ich, wenn mich die Praxis

* Laok. p. 155.

Homers auf die Bemerkung führet: "Homer schil„dert nichts als fortschreitende Handlungen,„ sogleich den Hauptsatz darauf schlagen: "die Poesie „schildert nichts, als fortschreitende Handlungen — „folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand „der Poesie.„ Wenn ichs bei Homer bemerke, daß "er alle einzelne Dinge nur durch ihren Antheil „an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem „Zuge, mahle,„* so darf nicht gleich der Stempel „darauf: folglich schildert auch die Poesie nur „Körper andeutungsweise durch Handlungen; folglich „kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden „Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der „Körper nutzen, und was daraus mehr folgen soll„ an Regeln von der Einheit der mahlerischen Beiwörter, von der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände — — u. s. w. Daß diese Grundsätze nicht aus einer Haupteigenschaft der Poesie fließen, z. E. aus dem Successiven ihrer Töne, woraus sie Lessing hergeleitet, ist bewiesen. Daß

* Alle Körper, die in Homers Gedichte mitwirken sollen, werden mit so viel Zügen geschildert, als mitwirken sollen. Auf einen schränket sich Homer selten ein; wenn es auch nur ein Stein, Geräth, Bogen, u. s. w. wäre — er nimmt sich immer Zeit, so viel Eigenschaften seines Körpers anzuführen, als hier episch energisiren sollen. Schildert er eine Sache nur mit Einem Zuge: so ist dieser meistens allgemein, und für diesen Ort unbedeutend: es sind die gewöhnlichen Beinamen, die er zu jeder Sache hat, die ihm oft wiederkommt.

ſie auch, und wenn ſie alle in Homers Praxis ſo Statt fänden, wie Leſſing glaubt, doch auch nicht aus dem Succeſſiven der Poeſie überhaupt, ſondern aus ſeinem nähern epiſchen Zwecke fließen, iſt auch gezeigt. Warum ſoll nun dieſer epiſche Ton Homers der ganzen Dichtkunſt, Ton und Grundſaß und Geſetz ſo gar ohne Einſchließung geben, als er ſich bei Leſſingen meldet?

Ich zittere vor dem Blutbade, den die Sätze: "Handlungen ſind die eigentlichen Gegenſtände der „Poeſie: Poeſie ſchildert Körper, aber nur andeu„tungsweiſe durch Handlungen: jede Sache nur mit „einem Zuge, u. ſ. w.„ * unter alten und neuen Poeten anrichten müſſen. Leſſing hätte nicht bekennen dürfen, daß ihn die Praxis Homers darauf gebracht; man ſieht es einem jeden beinahe an, und kaum — kaum bleibt der einzige Homer alsdann Dichter. Von Tyrtäus bis Gleim, und von Gleim wieder nach Anakreon zurück: von Oſſian zu Milton, und von Klopſtock zu Virgil, wird aufgeräumt — erſchreckliche Lücke. Der dogmatiſchen, der mahlenden, der Idyllendichter nicht zu gedenken.

Leſſing hat ſich gegen einige derſelben erklärt, und aus ſeinen Grundſätzen ſich noch gegen mehrere erklären müſſen. "Die ausführlichen Gemählde kör„perlicher Gegenſtände ſind, ohne den oben erwähn„ten Kunſtgriff Homers, das Coexiſtirende derſelben

* Laok. p. 154. 155.

„in ein wirkliches Succeſſives zu verwandeln„ (es iſt oben erwähnt, daß Homer von ſolchem Kunſtgriffe nichts weiß, und ein Kunſtgriff, was könnte der zu einem ſo großen Zwecke, als Kunſtgriff, wohl thun?) — "ſind jederzeit von den feinſten Rich„tern für ein froſtiges Spielwerk erkannt worden, „zu welchem wenig, oder gar kein Genie gehört.„* Von dieſen feinſten Richtern werden angeführt: Horaz, Pope, Kleiſt, Marmontel; mich dünkt aber, daß ſie für Leſſing nicht ſo ins Unbeſtimmte hin beweiſen. Horaz am angeführten Orte,** ſchilt nicht die für poetiſche Stümper, die einen Hain, Altar, Bach, Strom u. ſ. w. mahlen, ſondern am unrechten Orte mahlen:

— Inceptis gravibus plerumque et magna profeſſis
Purpureus, late qui ſplendeat, unus et alter
Assuitur pannus; cum lucus et ara Dianae etc.
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.
Sed nunc non erat his locus — —

Pope erklärte ein blos mahlendes Gedicht für ein Faſtgebot auf lauter Brühen; damit aber hat er ja nicht "jedes ausführliche Gemählde körperlicher Gegenſtände, das nur ohne den Homeriſchen Kunſtgriff erſchiene, für ein froſtiges Spielwerk ohne Genie erklärt. Der Hr. v. Kleiſt, dünkt mich, wollte

* Laok. p. 173. 174.

** De arte poetica v. 14.

wollte in ſeinen Frühling eine Art von Fabel legen; (ein Plan iſt ſofern ſchon darinn, daß ſein Gedicht nicht eine Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung blos aufgerathe wohl, bald hie, bald da, geriſſen, ſondern, nach der Angabe einer kritiſchen Schrift, ein Spaziergang iſt, der die Gegenſtände in der natürlichen Ordnung ſchildert, in der ſie ſich ſeinen Augen dargeboten) er wollte, ſage ich, eine Fabel hinein legen; ja nicht aber jede ausführliche Schilderung körperlicher Gegenſtände, als ein froſtiges Spielwerk, hinaus werfen. Und Marmontel endlich will zwar in der Idylle mehr Moral, und weniger phyſiſche Bilder haben; ob aber dadurch die Idylle eine mit Bildern nur ſparſam durchflochtene Folge von Empfindungen, und wenn dies, eben dadurch auch "eine „ne fortſchreitende Folge von Handlungen werde, wo „Körper nur mit einem Zuge geſchildert werden ſollen," weiß ich nicht, und nach Leſſing iſt ſie im andern Falle nicht Poeſie.

Handlung, Leidenſchaft, Empfindung! — auch ich liebe ſie in Gedichten über alles: auch ich haſſe nichts ſo ſehr, als todte, ſtillſtehende Schilderungsſucht, inſonderheit, wenn ſie Seiten, Blätter, Gedichte einnimmt; aber nicht mit dem tödlichen Haſſe, um jedes einzelne ausführliche Gemählde, wenn es auch coexiſtent geſchildert würde, zu verbannen, nicht mit dem tödlichen Haſſe, um jeden

Körper nur mit einem Beiworte an der Handlung Theil nehmen zu laſſen, und dann auch nicht aus dem nämlichen Grunde, weil die Poeſie in ſucceſſiven Tönen ſchildert, oder weil Homer dies und jenes macht, und nicht macht — — um deswillen nicht.

Wenn ich Eins von Homer lerne, ſo iſts, daß Poeſie energiſch wirke; nie in der Abſicht, um bei dem letzten Zuge ein Werk, Bild, Gemählde (obwohl ſucceſſive) zu liefern, ſondern, daß ſchon während der Energie die ganze Kraft empfunden, und werden müſſe. Ich lerne von Homer, daß die Wirkung der Poeſie nie aufs Ohr, durch Töne, nicht aufs Gedächtniß, wie lange ich einen Zug aus der Succeſſion behalte, ſondern auf meine Phantaſie wirke; von hieraus alſo, ſonſt nirgends her, berechnet werden müſſe. So ſtelle ich ſie gegen die Mahlerei, und beklage, daß Leſſing dieſen Mittelpunkt des Weſens der Poeſie, "Wirkung auf unſere Seele, Energie," nicht zum Augenmerke genommen.

18.

Mahlerei wirkt nicht aus dem Raume allein, d. i. Körper: ſondern auch im Raume, durch Eigenſchaften deſſelben, die ſie zu ihrem Zwecke anrichtet. Nicht blos alſo, daß kein Gegenſtand der Mahlerei ohne Sichtbarkeit und Geſtalt Statt finde; ſondern

Sichtbarkeit und Gestalt sind auch die Eigenschaften der Körper, durch die sie wirken. Poesie aber, wenn sie nicht durch den Raum wirket, d. i. coexistent, durch Farben und Figuren; so folgt noch nicht, daß sie nicht aus dem Raume wirken, d. i. Körper von Seiten der Sichtbarkeit und Gestalt schildern könne. Aus dem Mittel ihrer Wirkung folgt dies nicht: denn sie wirkt durch den Geist, und nicht durch den successiven Ton der Worte.

Mahlerei wirket durch Farben und Figuren fürs Auge; Poesie, durch den Sinn der Worte auf die untern Seelenkräfte, vorzüglich die Phantasie. Da nun die Handlung der Phantasie immer ein Anschauen genannt werden mag; so kann auch die Poesie, so fern sie derselben einen Begriff, ein Bild anschauend macht, füglich eine Mahlerinn für die Phantasie genannt werden: und jedes Ganze Eines Gedichts, ist das Ganze Eines Kunstwerks.

Nur da die Mahlerei ein Werk hervorbringt, das während der Arbeit noch Nichts, nach der Vollendung Alles: so ist die Poesie energisch, das ist, während ihrer Arbeit muß die Seele schon alles empfinden; nicht wenn die Energie geendigt ist, erst zu empfinden anfangen, und erst durch Recapitulation der Succession empfinden wollen. Habe ich also eine ganze Schilderung der Schönheit hindurch nichts empfunden: so wird mir der letzte Anblick nichts gewähren. —

Mahlerei will das Auge täuschen: Poesie aber die Phantasie — nur wieder nicht werkmäßig, daß ich in der Beschreibung das Ding erkenne; sondern bei jeder Vorstellung es zu dem Zwecke sehe, zu dem es mir der Dichter vorführet. Die Art der Täuschung ist also bei jeder Gedichtart verschieden, bei allen Gemählden nur zwiefach: entweder täuschende Schönheit, oder täuschende Wahrheit. Aus diesem Zwecke muß also das Werk der Kunst und die Energie des Dichters geschätzt werden.

Der Künstler also wirkt durch Gestalten für das Ganze Eines Anblicks, bis zur Täuschung des Auges; der Dichter durch die geistige Kraft der Worte während der Succession, bis zur vollkommensten Täuschung auf die Seele. Wer also Farbe und Wort, Zeitfolge und Augenblick, Gestalt und Kraft mit einander vergleichen kann, vergleiche. —

Manches zu dieser Aufgabe hat ein scharfsinniger Engländer * vorgezeichnet, der im Geschmacke des Shaftesburi ein Gespräch über die Kunst, und ein anderes über die Tonkunst, Mahlerei und Dichtkunst gegeben. — Schade nur! daß er im letzten, statt blos den Unterschied zwischen diesen dreien Künsten zu entwickeln, auf die leere Grille geräth, den Vorzug zu bestimmen, den eine vor der andern habe. Zwischen völlig ungleichartigen Dingen

* J. Harris Gespräche über die Kunst: über die Musik, Mahlerei und Poesie: über die Glückseligkeit.

läuft eine bloße Rangordnung auf einen ſchülerhaften Wettſtreit hinaus.

Laſſet uns ſehen, was Harris für Seiten des Unterſchiedes findet. Zuerſt macht er die ſehr deutliche Eintheilung zwiſchen Künſten, die ein Werk liefern, und Künſten, die durch Energie wirken. Jene ſind, deren Wirkung coexiſtirende Theile hat, wie eine Bildſäule, ein Gemählde: dieſe, die ſucceſſive wirken, z. E. Tanz, Muſik. Der Mittelpunkt des Leſſing'ſchen Werkes, in welchen alle Strahlen fallen, iſt alſo ſchon von Ariſtoteles angegeben. Wenn die Wirkung einer Kunſt Energie iſt: ſo kann die Vollkommenheit ſolcher Kunſt nur während der Dauer wahrgenommen werden; iſt ſie ein Werk: ſo iſt die Vollkommenheit nicht während der Energie, ſondern erſt nachher, ſichtbar.

Mahlerei, Muſik und Dichtkunſt ſind alle mimiſch, nachahmend; verſchieden aber durch die Mittel der Nachahmung; die Mahlerei mimiſiret durch Figur und Farbe; die Tonkunſt durch Bewegung und Töne — Mahlerei und Tonkunſt durch natürliche; die Poeſie durch ein künſtliches und willkührliches Mittel. — Dieſen Unterſchied hat der Verfaſſer der philoſophiſchen Schriften aufs gründlichſte aus einander geſetzt.

Jede Kunſt hat ihre Gegenſtände. Die Mahlerei Dinge und Begebenheiten, die ſich

durch Figur und Farbe ausdrücken lassen: Körper: Kräfte der Seele, die sich im Körper äußern: Handlungen und Begebenheiten, deren Vollständigkeit auf einer kurzen und augenscheinlichen Folge von Veränderungen beruhet: Handlungen, deren Veränderungen alle die ganze Dauer der Folge hindurch sich stets gleichförmig sind. Handlungen, die in Einen Zeitpunkt zusammenlaufen: vielmehr bekannte als unbekannte Handlungen. — Man sieht, daß, von dieser Seite betrachtet, Lessings Laokoon nicht vollendet sey, da er überhaupt mehr für den Dichter, als Mahler, geschrieben. —

Gegenstände der Tonkunst: Dinge und Vorfallenheiten, die vorzüglich durch Bewegung und Töne ausgedrückt werden können: diese sind allerlei Bewegungen, Töne, Stimmen, Leidenschaften durch Töne, u. s. w.

Gegenstände der Poesie sind die Objekte beider vorigen Künste. Zuerst, so fern sie durch natürliche Mittel nachgeahmet werden. Hier war leicht zu erachten, daß die Poesie der Mahlerei nachbleiben müsse: denn alles lief da hinaus, daß Worte keine Farben, und der Mund kein Pinsel sey. Auch das ist mir befremdend, wie hier die Poesie der Tonkunst an natürlichen Tönen gleichkommen könne. Kurz! die Vergleichung ist übel gerathen. Durch bedeutende Worte, als durch willkührliche verabredete Zeichen, und dies

ſollte eigentlich der Punkt der Leſſing'ſchen Vergleichung ſeyn.

In den eigentlichen Gegenſtänden der Mahlerei (d. i. die durch Farben, Figuren und Stellungen charakteriſirt ſind — deren vollſtändige Einſicht nicht von einer Folge der Begebenheiten abhängt — wenigſtens von einer kurzen und in die Augen fallenden Folge — wo alle mannichfaltigen Nebenumſtände in einen untheilbaren Zeitpunkt zuſammenlaufen) in allen dieſen Gegenſtänden bleibt der Dichter dem Mahler nach: denn erſtlich, jener ahmt durch willkührliche Zeichen, dieſer durch die Natur nach: dieſer zeigt alles in dem nämlichen Augenblicke, wie in der Natur; jener nur theilweiſe, zergliedernd; und alſo langweilig oder dunkel.

Es giebt auch Gegenſtände, die der Dichtkunſt eigen ſind: Handlungen, die in die Länge dauern, und die ein für die Mahlerei prägnanter Augenblick in Eins bringt: Sitten, Leidenſchaften, Empfindungen, und Charakter an ſich, die ſich am meiſten durch Rede zeigen. Hier bleibt die Mahlerei völlig nach, leidet keine Vergleichung — —

Harris geht nachher in die Gränzen der Poeſie und Tonkunſt, wo ich ihm nicht nachfolgen mag. Hier wünſchte ich der Dichtkunſt noch einen Leſſing. Er betrachtet genauer den ſittlichen, den geiſtigen Eindruck der Poeſie: eine wieder unberührte Saite, die ich auch nicht berühren mag. Ich wollte meine

Leſer blos auf einen Schriftſteller aufmerkſam machen, der mit Leſſingen einerlei Gegenſtand bearbeitet, in manchem weiter gekommen, und ſcharfſinnig genug war, ſeinen Gegenſtand kurz und bündig zu erſchöpfen, wenn er, ſtatt des leeren Rangſtreites, auf nichts, als auf Unterſchied, hiernach auf Gränzen, dann auf Geſetze hätte ſehen wollen.

19.

Ich will nicht ſagen, daß Leſſing nicht, dem Hauptzwecke ſeines Buchs nach, gegen Caylus, und gegen Caylus Affen an Unterſcheidung Recht behalte: nur nicht immer an Gründen der Unterſcheidung, und am wenigſten im Hauptgrunde. Er dünkt mich immer noch auf dem halben Wege, als wenn die Poeſie durch Succeſſion auf ein Werk arbeiten ſollte, und nicht ſchon eben in der Succeſſion ihr Werk liefere.

Der Dichter, z. E. der uns Schönheit mahlen wollte, es ſey nun ein Conſtantinus Manaſſes, oder Arioſt, gieng nicht darauf aus, um hintennach zu fragen: wie ſah Helena, wie ſah Alcina aus? * uns mit ſeiner Beſchreibung ein vollſtändiges Bild zu hinterlaſſen, u. ſ. w. Er führt uns durch die Theile, um jeden derſelben als ſchön anſchauend zu machen, um, wenn wir alle Theile vergeſſen hätten, ſo viel anſcheinend zu wiſſen: Helena, Alcina war reizend.

* Laok. p. 204.

Hat Arioſt auf Leſſing damit keine Wirkung gemacht, ſo wird er vielleicht auf diejenigen ſeiner Landesleute Eindrücke machen, die die Schönheit in einer Alcina wie in einer gehauenen Venus theilweiſe anzuerkennen gewöhnt ſind: oder wenn Arioſt ſelbſt eine Alcina ſähe, würde er vielleicht auf ſolchem Wege — Und überhaupt kann man hier aus einer Vergleichung wenig folgern. Homer mahlt ſeine Helena nicht;* warum? weil ſie ihn nicht angehet, weil er von Anfang bis zu Ende ſeines Gedichts nicht zu der Frage Zeit hat: wie ſahe ſie aus? ſondern immer, was trug ſich hier und damit zu? Helena kommt, die Greiſe ſehen ſie: wie anders, als daß ſie fühlen und ſagen mußten, was ſie fühlten und ſagten; nicht aber läßt Homer ſie das fühlen und ſagen, um "durch Wirkung anzuzeigen, daß Helena „ſchön ſey;„ — Arioſt hingegen, der Homer Italiens, der aber vom griechiſchen Homer Alles eher, als dies beſtändige Fortſchreiten der Handlung hat, Arioſt, der ſein ganzes Gedicht durch nicht das Werk zu ſeiner Manier macht: Es ward, es ward, es ward, ſondern auch "es war,„ und "wie war es?„ Arioſt hätte entweder ſo nicht fragen ſollen, oder er mußte uns durch die Theile führen. — Nicht, daß wir nachher die Theile ſammlen, zuſammenſezen; nicht, daß nachher die Phantaſie ſtreben ſoll, ſich das Ganze Eines Kunſtwerks zu denken; im

* Laok. p. 201. 215.

Schildern ſelbſt, im Durchführen durch ſeine Theile hat er ſeinen Zweck erreichen wollen — ob er ihn erreicht? davon mag jeder denken, was er will; genug, er wollte ihn während der Energie erreichen.

Wenn der Dichter die Schönheit lieber in Wirkung, in Bewegung, d. i. reizend vorſtellet, ſo thut ers nicht, damit dieſe ſich bewegende Schönheit dem ſich bewegenden Verſe entſpreche; nicht, als wenn jeder Zug der Schilderung, der Form, Geſtalt, und nicht Wirkung, nicht Bewegung iſt, deswegen unpoetiſch würde:* ſondern ich generaliſire den Satz lediglich ſo: "jede Schilderung der Schönheit wirke energiſch," d. i. zu dem Zwecke des Dichters, zu dem ſie da iſt, und dann während jedem Zuge, den ſie liefert. Hiernach möge ſich Arioſt verantworten: aber das Leſſing'ſche Gebot: "Schönheit des Körpers zeige ſich bei dem Dichter blos durch Wirkung, blos durch Bewegung,"** räumt zu viel auf.

Zu viel ſelbſt in Homer; denn ich weiß wohl nicht, ob bei der ganzen Juno, wenn er ſie nicht körperlich, wenn er ſie nur durch ein Beiwort ſchildern wollte, kein wirkſamerer, kein reizenderer Zug ſey, als der, die weißellbogichte Juno, (man erlaube mir das ungeheure Wort!) ob dieſer eine Zug der ſey, durch den ſie an der Handlung Theil nehme.

* Laok. p. 217. ** p. 214.

der durch ihren Körper Handlung bezeichne, u. s. f. So seine schönknieichte Briseis, und seine blauäugichte Pallas, und sein breitschulterichter Ajax, und sein geschwindfußiger Achilles, und seine schönhaarige Helena — wo ist hier Wirkung, Bewegung, Reiz, Handlung? — Immer ein schöner Zuruf an die Dichter: * "Mahlet uns das Wohlgefallen, die „Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die „Schönheit verursachet„ — (wenn dies nämlich die Energie eures Gedichts will!) so habt ihr die Schönheit selbst geschildert, (nämlich, so fern ihr sie nach der vorigen Parenthese schildern müsset.) Nicht aber umgekehrt: ihr Dichter schildert keine körperliche Schönheit; könnet ihr sie nicht durchgängig in Reiz, in Wirkung schildern; der Form nach müsse euch kein Zug entwischen: der Gestalt nach schildert sie nicht. — So umgekehrt habe ich auf den Satz wenig Zutrauen.

Wer kann leugnen, daß in mancher Gedichtart der erotischen Poesie körperliche Schönheit geschildert werden müsse, und wer muß nicht alsdann auch zugeben, daß manche Theile dieser körperlichen Schönheit in Reiz, in Bewegung, nicht geschildert werden können? Einmal vorausgesetzt, daß Ariost ein Gemählde seiner Alcina liefern sollte und wollte: wie konnte er wohl ihre Nase, Hals, Zähne, Arme in Wirkung schildern? Lessing frage: ** was eine

* Laok. p. 215. ** p. 210.

Naſe ſey, an welcher der Neid nichts zu beſſern findet: und ich frage: was eine Naſe ſey, die ſich in Reiz, in ſchöner Bewegung zeige? — Arioſt mußte alſo entweder ſolche Theile auslaſſen, und da ers nun einmal auf Schilderung angeſetzt: ſo würde die Auslaſſung einem Italiener ſo geſchienen haben, als jene ſeine Lobſatyre auf ein ſchönes aber großnaſichtes Mädchen, die alle Theile ihres Geſichts zum Himmel erhob, und bei Schilderung der Naſe ohnmächtig aufhörte. Oder er mußte ſolche Züge, die ſich nicht anders, als durch die Form anſchauend machen ließen, ſchon ſo ſchildern, und ſich deſto mehr an andern reizvollen, geiſtigen Zügen erholen. Ich halte dieſe Vermiſchung auch zu ſehr nach dem Geſchmacke der Italiener, als daß ſie ſich durch die vorſtehende Leſſing'ſche Critik dieſe und dergleichen Schilderungen, von denen ihre Dichter voll ſind, würden rauben laſſen. Noch minder gilt die Urſache, * warum Arioſt mit ſeinen Schilderungen Unrecht haben ſoll: "was für ein Bild geben dieſe allgemeinen Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeiſters, der „ſeine Schüler auf die Schönheiten des akademiſchen „Modells aufmerkſam machen will, möchten ſie noch „etwas ſagen; denn ein Blick auf dieſes Modell, und „ſie ſehen Stirn, Naſe, Hand, u. ſ. w. Aber bei „dem Dichter ſehe ich nichts.„ Eben als wenn der Dichter die Figuren, die er ſchildert, auch im Kupfer

* Laok. p. 211.

müßte vorſtechen laſſen! Wer hat nicht eine Naſe, Hand, Stirn geſehen, und wem koſtet es Anſtrengung, ſich eine Stirn, in den beſten Schranken, den ſchönſten Schnitt einer Naſe, die ſchmale Breite einer niedlichen Hand zu denken, jedesmal, da ſie der Dichter nennet. Ich empfinde hierbei nicht ſo, wie Leſſing, mit Verdruſſe die Vergeblichkeit meiner beſten Anſtrengung, ſo etwas einzeln ſehen zu wollen; nachher aber jedes zuſammen zu ſetzen, mir Alles in Einem, und Eins in Allem zu denken, die Aleina mir mit jedem dieſer Theile im Ganzen, deutlich, wie ein Zeichenmeiſter, zu denken — o die Anſtrengung fordert ja nicht der Dichter von mir! er führte mich theilweiſe, zeigte mir in jedem Theile die Schönheit: da energiſirte ſeine Muſe, und warum nicht? da ſie kein akademiſches Model von Schönheit, das man auf einmal in allen ſeinen Theilen ſehen ſollte, zu liefern unternahm.

Und ſoll die Dichtkunſt keine ſchöne Geſtalt ſchildern, weil ihre Theile coexiſtent ſind; ſo ſollte Homer auch keine häßliche Geſtalt, keinen Therſites geſchildert haben, weil ihre Mißtheile eben ſo coexiſtent ſind, und auch coexiſtent gedacht werden müſſen, wenn ein Bild der Häßlichkeit werden ſoll. Leſſing hat Homer'n durch ſein Gewebe von kritiſchen Regeln ſelbſt verwickelt, und nun will er mit ihm hinaus, wo er kaum durchkommt. "Eben weil die „Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu

„einer minder widerwärtigen Erscheinung körperli„cher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von „der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu seyn auf„höret, wird sie dem Dichter brauchbar.* „ Mich dünkt, Lessing thue einen Fehlstreich, um die Verlegenheit zu zerstücken. Wäre die Frage: wie kann der griechische Dichter einen Häßlichen schildern, da ihn doch der griechische Künstler nicht schildern mochte?: so mag die Antwort gelten: die Figur tritt uns nicht mit einmal vors Auge: in der Schilderung des Dichters ist sie minder widrig; sie höret von der Seite der Wirkung auf unsern Anblick auf, häßlich zu seyn. Aber was soll das hier? Es wird einmal eine körperliche Gestalt geschildert, successive geschildert, da ihre Theile und Mißtheile doch zusammen existiren, da sie doch in Verbindung gedacht werden müssen, wenn der Begriff der Häßlichkeit aufkommen soll — weg also mit dem Thersites, nach Lessings Grundsätzen, nicht, weil er häßlich, sondern, weil er ein Körper ist, weil er als körperliche Gestalt, und doch successiv, geschildert werden muß.

"Aber der Dichter kann ihn nutzen! er nutzt ihn „zu ** — — „ so kann er doch also Formen, körperliche Schilderungen nutzen? und wenn er sie nutzen kann, sind sie ihm erlaubt? worüber streiten wir denn? Kann er häßliche Formen nutzen, wie weit

* Laok. p. 232. ** p. 232.

eher ſchöne? und ſind ihm jene erlaubt, wie weit eher dieſe? So kann er doch alſo, wenn er Energie in ſie legt, auch körperliche Gegenſtände ſchildern — was wollen wir mehr? Die Schärfe des Bogens hat nachgelaſſen: erſchlaffet liegt er da! Mit einer ſolchen Zugabe hat Leſſing den gröſsten Theil ſeines Buches widerlegt.

20.

Und wozu nutzet denn Homer den Therſites? Die Frage wird wieder Homeriſch, und in Homeriſchen Fragen antworte ich ſo ſelten mit Leſſing gleich. "Homer macht den Therſites häſslich, um ihn lächerlich „machen zu können. Durch ſeine bloſse Häſslichkeit „wird er nicht lächerlich; aber auch ohne dieſelbe nicht „ſeyn." * Auf dieſe Aſſertion bauet Leſſing einen Theil ſeiner Theorie des Lächerlichen, der ich lieber einen andern Ort und Grundlage wünſchte, als hier.

In meinem Homer iſt der Hauptcharakter Therſites nicht lächerlich, ſondern häſslich; er iſt kein lächerlich, ſondern boshaft knurrender Kerl, er hat die ſchwarzeſte Seele unter Allen vor Troja. ** Alle ſitzen ruhig; der einzige Therſites

* Laok. p. 233.

** So machte ihn Ulyſſes

ου γαρ εγω στε φημι χερειοτερον βροτον αλλον
Εμμεναι, οσσοι αμ' Ατρειδην υπο Ιλιον ηλθον.

Iliad. β. v. 248. 249.

lärmt noch umher: * er fängt, wahrhaftig nicht zum Spasse, sondern mit der bittersten Galle, an zu zanken: er schmähet die Könige, aber gewiß nicht als Hofnarr, sondern als Feind, als Todfeind. Wie derb und empfindlich ** schmählet er auf Agamemnon, auf seinen Geiz, auf seine Feigheit, auf seine Ungerechtigkeit! Und das Alles vor der Armee, verläumdend und lügenhaft, im dreustesten Tone, als ein Richter der Könige! und dazu, als wäre es im Namen aller Griechen, *** als hätten ihn Alle dazu gedungen! und in eben demselben Athem schimpft er die ganze Nation † selbst, schilt alle Griechen für Feige und Nichtswürdige, spricht in einem Tone, als hätte er mehr, als Alle, gethan, müsse für alle sorgen, könne allen gebieten, könne über alle urtheilen! Und noch nicht genug! er muß noch einen Abwesenden, †† den Tapfersten der Griechen, den Achilles, schmähen, und zwar mit der gräulichsten Lüge schmähen, daß Achilles kein Herz habe — O der nichtswürdige, häßliche Kerl! Nach griechischen Begriffen konnte kein Nichtswürdigerer vor Troja gefunden werden.

Und wenn er noch das Alles aus Dummdreustigkeit sagte! aber nun kennet ihn Homer besser: er war

* Iliad. β. v. 212. ** v. 221. etc.

*** v. 227. — — ἀ; τοι Αχαιοι δωσομεν κ. τ. λ.

† v. 232. †† v. 241.

war schon von jeher gewohnt, so pöbelhaft sich gegen die Könige zu setzen, um — den Griechen eine Freude zu erwecken, einen Gefallen zu thun * — und nun wird der Kerl noch niederträchtiger, noch häßlicher. Nach griechischen Begriffen der Ehre kann es keine häßlichere Seele geben.

Daher hassen ihn auch alle Griechen: ** daher auch mitten in ihrer Betrübniß das Freudengelächter, † da sich Ulysses seiner erbarmet, und ihn mit seinem Zepter zum Schweigen bringt: daher die allgemeine Stimme: "Ulysses hat nie eine herrlichere „That gethan, als jetzt, da er diesen bösartigen „Schwätzer gezüchtigt.„

So schildert ihn Homer mit jedem Zuge: so zeigt er sich selbst mit jedem Worte: so begegnet ihm Ulysses mit Auge und Mund und Hand. Er wirft ihm den verächtlichsten Blick zu; †† spricht und handelt mit ihm en Canaille; so beträgt er sich hintennach selbst: er hängt die Nase, krümmt den Rücken, und weint — verächtlichste, häßlichste Seele vor Troja! nach griechischen Begriffen war der Werth eines Mannes, eines Soldaten, eines Helden auf edlen Stolz gegen sich selbst, auf Ehrerbietung gegen die, so Ruhm verdienten, auf

* v. 215. ὁ, τι οἱ εισαιτο χελοιϊον Αργειοισιν Εμμεναι.

** Iliad. β. v. 222. 223.

† v. 270. etc.

†† v. 245. υπωδρα ιδων.

männliche Wahrheitsliebe, auf Achtung gegen das Publikum, auf freien Gehorsam gegen die Obern, auf Ehre gebauet; — in jedem Verstande war dies ein Ideal einer häßlichen Seele.

Und nach griechischen Begriffen muß auch eine so häßliche Seele keinen andern, als den häßlichsten Körper, bewohnen: so schildert ihn Homer: "Am „Gemüthe der bösartigste, am Körper der häß„lichste aller Griechen vor Troja." *

Wo ist nun, daß Homer den Thersites häßlich macht, um ihn lächerlich zu machen? Ihn als Possenreißer vorführen will er wahrlich nicht: blos ein Mißverstand des griechischen Ausdrucks ** hat Lessingen und Andre dazu verleitet. "Er war so nie„derträchtig, sagt Homer, daß er seine Pflicht ver„gaß, mit den Königen zankte, sich Prügel zuzog, „blos, um den Griechen mit seinen Reden eine Freu„de zu machen;" — nichtswürdige Seele! die alle für so mißvergnügt, so häßlich knurrend hält, als sich selbst, die allen durch ihre Bosheit einen Gefallen zu thun glaubt. So erkläre ich Homer, und finde diesen Zug dem ganzen Gemählde seiner Reden, seiner Handlungen gleich, niederträchtig, häßlich. So nimmt ihn Ulysses: er schilt seine Bos-

* Αιχιςος δε ανηρ υπο Ιλιον ηλθε v. 216.
— — ου χερειοτερος βροτος αλλος v. 243.

** Τι οἱ εισαιτο γελοιϊον Αργειοισιν
Εμμεναι — — — v. 215.

heit, verachtet seine Feigheit, straft seinen Trotz; so nehmen ihn die Griechen: sie hassen ihn, hören ihn mit Unwillen, und freuen sich, da sein Rücken blutet: so tritt er vor, so wird er abgefertigt.

Ich sehe also nicht, daß das γελοιον sein Hauptcharakter ist, noch minder, daß dieser Charakter ohne Häßlichkeit nicht seyn könnte, wie Lessing philosophirt.* Ein häßlicher Körper, und eine häßliche Seele, was giebt dann das für einen Kontrast des Lächerlichen! Nach griechischen Begriffen gehört nichts besser zusammen, und auch Homer giebt ihm den häßlichen Körper, eben um den Unwillen gegen ihn zu bestärken, um seine häßliche Seele uns sichtbar vor Augen zu stellen, um uns den Kerl durchaus verächtlich zu machen. Das Lächerliche ist so wenig die Hauptfarbe im Thersites, daß selbst die Züge, die man dahin zu ziehen pflegt, sein unendliches Geschwätz,** sein vieles Geräusch,*** sein Pöbelausdruck,† sein Zweck,†† um den Griechen einen Gefallen zu thun — nicht den Lustigmacher, sondern nach griechischen Begriffen, den in allem nichtswürdigen Menschen schildern. Selbst, daß die Griechen über ihn lachen, ist Schadenfreude, ist ein Gelächter des Hasses; nicht die unschuldige

* Laok. p. 233. 234.

** Αμετροεπης. *** ακολαστ.

† Επεα ακοσμα, ου κατα κοσμον.

†† τι οι εσκετο γελοιον Αργειοις.

Freude über eine luſtige Priſe, die unſchuldig lächerlich wird. Wäre Therſit ein ſolcher; er ſey auch dumm, er ſey auch häßlich am Körper; wenn er nicht boshaft handelte — o ſo vergebe ich es Ulyſſes nicht, daß er ſo mit ihm umgeht. Laß den Häßlichen, der ſich ſchön, den Dummen, der ſich klug, den Feigen, der ſich tapfer dünkt, nur immer ohne blutige Schwiele auf dem Rücken laufen! Laß, o Ulyſſes, nur immer deinen Zepter ruhen, und wenn du, nach deiner Klugheit, dich ſelbſt kennеſt, ſo ſprich zu dem, der dir blos lächerlich auf der Naſe ſpielt, was Onkel Tobias Shandy zu jener Fliege: "Geh, armer Teufel! warum ſollte ich „dir was thun? die Welt iſt gewiß weit genug, „mich und dich zu faſſen.„ Thuſt du das nicht? willſt du einen häßlich-lächerlichen dafür abprügeln, daß er häßlich und lächerlich iſt, Ulyſſes, ſo — —

Doch ſo iſt der Homeriſche Therſites nicht; er verdient, was er bekam: wir ſagen mit den Griechen im Homer: "nie hat Ulyſſes edler gehandelt, „als jetzt!„ wir gönnen ihm gern ſeine Tracht Schläge. Wo bleibt alſo das Unſchädliche, das ου φαρτικον, das Ariſtoteles zum Lächerlichen fordert? Dem Ulyſſes und Agamemnon ſchadet freilich ſein böswartiges Verläumden nicht; aber für ſeinen eignen Rücken geht es nicht ſo gut ab; denn wem wird ein blutiger, ſchwielenvoller Rücken, als ein ου φαρτικον τι, oder, als ein gutes Unterkleid, dünken?

Auch den Griechen könnten Schläge, als Schläge, kein Schauspiel des Lächerlichen scheinen; wenn ihr schadenfroher Haß gegen Thersites ihnen nicht, in dieser Strafe das: Nicht zu viel! das Viel mehr verdient! hätte fühlen lassen. Der erste Strich vom Lächerlichen, das Unschädliche, ist also ziemlich zweifelhaft: und der andre, der Contrast zwischen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten, erliegt bei Thersites unter dem Eindrucke des Unvollkommenen, des an sich selbst Häßlichen. Auch wer ein Grieche werden kann, wird Thersites in diesem Lichte sehen.

21.

"Der Dichter (sagt Lessing) nutzt die Häßlich„keit, um die vermischten Empfindungen des Lächer„lichen und Schrecklichen hervorzubringen." *

Zuerst bemerke ich: daß, so verschieden an sich diese zwo Gattungen vermischter Empfindungen, Schreckliches und Lächerliches, seyn mögen, so leicht können sie sich in einander verwandeln. Das Schreckliche, als unschädlich erkannt, wird eben, weil es uns schrecklich dünkte, lächerlich; das Lächerliche, als schädlich erkannt, eben weil es uns nur lächerlich dünkte, schrecklich. Vielleicht werden beide also das Häßliche aus Einer Ursache, ihrer verwandten Natur nach, nutzen? Wir wollen forschen:

* Laok. p. 232. 233.

Nicht alles Lächerliche darf häßlich ſeyn. Unter der groſſen Menge unſchädlicher Kontraſte zwiſchen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten giebts zwar auch einen, der — häßlich-ſchön heißt, und ſich auf mancherlei Weiſe äußert, z. E. häßlich ſeyn und ſich ſchön dünken, häßlich ſeyn und für ſchön erkannt werden, häßlich ſeyn und durch Auszierung ſchön ſeyn wollen, u. ſ. w. Allein, dieſe eigne Gattung lächerlicher Kontraſte macht noch nicht alle Gattungen, die ganze Art aus. Der Schwach-ſtarke, der Klein-groſſe, der Unwichtig-witzige in jeder Art, ſind eben ſolche lächerliche Geſchöpfe, als der Häßlich-ſchöne.

So darf auch nicht alles Schreckliche häßlich ſeyn. Wenn ein Weſen ſeiner höhern Natur, ſeiner gröſſern Uebermacht wegen, uns Schrecken* gebietet; ſo darf dies Schreckliche weder in dem Gegenſtande mit Formen, noch in unſrer Seele mit Empfindungen des Häßlichen vergeſellſchaftet ſeyn. Ein Ungewitter z. E. oder, wenn ichs in ein Bild verwandele, ein donnerwerfender Jupiter, kann fürchterlich, ſchrecklich ſeyn, aber ohne Verzerrung des Geſichts, ohne häßliche Formen. Ein brüllender Löwe z. E. kann, ſelbſt wenn ich mich in Sicherheit fühle, mir ein ſchrecklicher, ein ſchaudervoller, keinesweges aber deswegen ein häßlicher Anblick ſeyn.

* Die meiſten Homeriſchen Götter ſind ſchrecklich; aber deswegen auch häßlich?

Es folgt also: daß, um die vermischten Empfindungen des Lächerlichen und Schrecklichen hervorzubringen, Häßlichkeit nicht jedesmal, nicht schlechthin als Ingrediens gebraucht werden dürfe. Es wird daher dem Wesen einer Kunst anheim gestellt werden können, ob sie das, was sie nicht brauchen darf, brauchen könne, was sie nicht schlechterdings brauchen darf, hie und dort brauchen wolle. Ich fahre fort:

Unter den schädlichen Kontrasten, die das Lächerliche machen, giebts namentlich auch den Kontrast des Häßlich-schönen; zum Lächerlichen also kann Häßlichkeit wirklich ein wesentliches Ingrediens seyn, um es hervorzubringen.

— Wo also das Häßliche zum Lächerlichen zutrifft: da treffe es wesentlich zu: es gehöre mit zum Kontrast: es kann nicht wegbleiben. Wo es wegbleiben kann, ists auch ein Kennzeichen, daß es wegbleiben muß. — So erklärt Lessing mit Recht es für eine alberne Mönchsfratze, daß der weise und rechtschaffene Aesop in der häßlichen Gestalt des Thersites, durch dieselbe, im Kontrast mit seiner schönen Seele, lächerlich werden solle.

Träfe aber das Häßliche zum Schrecklichen; so könnte es blos als Nebenidee zutreffen; es gehörte nicht in die Empfindung des Schauders. Es muß also nicht anders als wie ein Nebeningrediens zugemischt werden: damit es die Hauptempfindung

ja nicht schwäche, damit der Schauder nicht Unwille werde, wenn ers nicht werden soll.

Wo ein Gegenstand durch das Ingrediens des Häßlichen lächerlich werden soll; da kann er, so lange er in den Gränzen der Wahrscheinlichkeit bleibt, nie zu häßlich seyn. Aber das Häßliche zum Schrecklichen kann allerdings zu sehr verstärkt werden, und, als Hauptingrediens behandelt, das Schreckliche wirklich hindern. Einen Gegenstand ganz häßlich fühlen, so daß die Idee des Unwillens, des Ekels, jede andere verdunkelt, heißt gewiß nicht, ihn ganz fürchterlich empfinden. Das Gefühl des Schrecklichen ist Schauder der Furcht: das Blut tritt zum Herzen zurück: Blässe bedeckt das Gesicht: Kälte läuft den Körper herab; bald aber nimmt sich die Natur zur Selbstvertheidigung zusammen: das Blut tritt verstärkt in seinen vorigen Gang: die Wangen röthen sich: das Feuer breitet sich wieder aus: die Furcht ist vorbei: der Schrekken ist in Zorn verwandelt. So erzeugte, gebar und tödtete sich die Empfindung des Schrecklichen. — Aber die Empfindung des Häßlichen wie weit anders! Der Mißton, die widerwärtige Erscheinung, die wir häßlich nennen, wirkt auch in meinem Nervengebäude Mißton; es bringt meine Saiten der Empfindung widrig an einander; es krallet in meiner Natur. Die Empfindung des Häßlichen durchläuft also meinen Körper ganz anders, als

das Gefühl des Schrecklichen: sie gehören nicht in Eins.

Und auch zusammengeschlagen vermischen sie sich kaum. Der grausame Richard der Dritte* erregt mir Schrecken; der an Seele und Körper häßliche Richard, Abscheu. Die Häßlichkeit seiner Seele, den Abscheu meiner Empfindung gegen ihn, kann wohl die Häßlichkeit seines Körpers verstärken; mit meinem Schrecken aber, mit seinem Charakter des Fürchterlichen, hat sie nichts zu thun. Wenn ich die abscheuliche Seele Edmunds** aus einem wohlgebildeten Körper sprechen höre: so kann ich den schönen Körper noch beklagen, der einer so schwarzen Seele zur Wohnung dienen muß; ich kann ihn lieben, wenn ich seinen Einwohner hasse: der Abscheu an der Seele wird also durch den Körper nicht verstärkt, sondern eher geschwächt. Aber der Schrecken, welchen die schwarzen fürchterlichen Anschläge Edmunds erregen, ist ganz etwas anders; er wirkt, ohngeachtet seines schönen Körpers, eben so in vollem Maaße. Edmund, der Böswicht, ist mir abscheulich; Edmund, der schädliche Böswicht, schrecklich.

Wenn ich es also Lessingen zugebe: "daß schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich sey,"*** so wird

* Laokoon p. 238.

** Laokoon p. 237.

*** Laokoon p. 236.

auch Er mir zugeben, daß ſie es nicht wegen ihrer Häßlichkeit, ſondern blos wegen ihrer Schädlichkeit ſey: daß alſo der Dichter durch das Häßliche nie die Empfindung des Schrecklichen hervorbringen, daß er ſie, eigentlich geſprochen, nie verſtärken könne: kurz, daß Schreckliches und Häßliches zwo ganz verſchiedene Arten der Gegenſtände, Furcht und Abſcheu zwo ganz verſchiedene Arten der Empfindung ſeyn. Leſſing hat vielleicht ſagen wollen: "Abſcheu gegen die häßliche Seele „des Andern werde durch Abſcheu an ſeinem häßli„chen Körper verſtärkt: der Dichter könne ſich „alſo der Formen des Häßlichen bedienen, um Ab„ſcheu zu verſtärken." Alsdann hat er Recht, aber auch keine Beſchwiſterung der Empfindungen angegeben: denn Abſcheu bleibt Abſcheu, das Häßliche, das Abſcheuliche ſey in Seele oder Körper.

Ich habe die Empfindung am Häßlichen der Formen Abſcheu genannt: Leſſing glaubt,* ſie Ekkel nennen zu können, und geht darinn von Mendelſohn ab, der Eckel nur in den niedrigen Sinnen, Geſchmack, Geruch und Gefühl, nicht aber in Gegenſtänden des Geſichts, und kaum des Gehörs finden will.** Der Sprachgebrauch, der in Sachen, wo es auf nichts als Gefühl ankommt, immer gehört werden kann, ſcheint auf der Seite des leztern

* Laok. p. 247.

** Literat. Br. Th. 5. S. 107.

Philoſophen; nur, wenn ich nicht irre, mit folgenden Unterſcheidungen.

Im eigentlichen Verſtande ſcheint Eckel dem Sinne des Geſchmacks zuzukommen; nicht aber blos übermäßige Süßigkeit,* ſondern jede widrige Berührung unſerer Geſchmacksnerven verurſachet Eckel. Daher die große Verſchiedenheit des Geſchmacks auf verſchiedenen Zungen, nachdem ihre Fibern ſo und nicht anders geſtimmt ſind, ſo und nicht anders angenehm oder widrig werden können. Hier iſt alſo Eckel eine Haupteigenſchaft des Uebelgeſchmacks, der nicht von der zu langen Dauer einförmiger Berührungen unſerer Geſchmacksfibern, wie Mendelſohn meinet, ſondern, wie ich glaube, von jeder unſerer Natur widrigen Berührung derſelben herrühret. Gewiſſe Geſchmacksarten ſind eckelhaft nach der allgemeinen Empfindung; andere nach dem Eigenſinn Einer Natur, das iſt, nach der beſondern Spannung der Fibern in dieſem einzelnen Subjekte. Gewiſſe Arten des Eckels ſind angebohren, wenn die Werkzeuge des Geſchmacks urſprünglich ſo und nicht anders gebildet ſind; andere ſind angewohnet, und durch lange Aſſociationen der Ideen zur Natur geworden. Einiges iſt eckelhaft, wenn wirs koſten; ein Anderes, wenn wirs gekoſtet haben, nachdem die widrige Berührung ſchnell oder langſam geſchahe, u. ſ. w. Das

* Literat. Br. Th. 5. S. 107.

Eckelhafte, was in Gegenſtänden des Geſchmacks das Auge präoccupirt, iſt nichts als Wiederholung voriger Senſationen, aber eine ſo ſtarke Wiederholung, daß ſie ſelbſt Senſation erregt, und alſo mit derſelben vermiſcht wird. — In Gegenſtänden des Geſchmacks hat alſo das Auge nichts Eckelhaftes.

Geſchmack und Geruch ſind in unſerer Natur durch ein geheimes Band der Organiſation vereinigt: die Stärke des Einen pflegt nicht ohne die Stärke des Andern zu ſeyn, und der Verluſt des Einen den Verluſt des Andern nach ſich zu ziehen. Zunächſt alſo kommt der Eckel dem Geruch zu durch eine widrige Bewegung der Geruchsfibern; darf ich aber ſagen, daß er ihm blos zukomme durch das Band der ähnlichen Organiſation mit dem Geſchmack? Ich glaube faſt: auch ein eckelhafter Geruch erregt Erbrechen, d. i. widrige Berührung der Geſchmacksorgane. Er äußert ſich alſo durch den Geſchmack: er kommt dem Geruch zu, blos als einem mit dem Geſchmack verbundnen Sinne: jeder andere unangenehme, z. E. zu ſtarke, zu betäubende, Geruch heißt nicht eckelhaft.

Dem Gefühl kommt Eckel ſchon ſehr uneigentlich zu. "Eine zu große Weichheit der Körper, „die den berührenden Fibern nicht genug widerſte„ſten,„ * z. E. ein Antaſten des Sammets, fei-

* Liter. Br. eb. daſ.

ner Haare, ꝛc. kann im eigentlichen Verſtande eben ſo wenig eckelhaft heißen, als das ſogenannte Kitzeln: es iſt Widrigkeit, ein heterogenes Gefühl, eine heterogene Berührung, als ich mag: und zwar Widrigkeit durch das zu Sanfte. Nun giebts eine andere Widrigkeit, das Gefühl einer heterogenen Nervenſpannung, durch das zu Heftige, zu Gewaltſame. So kreiſcht uns ein Griffel ins Ohr, der einen Stein hinunter krallet; wir fühlen unſer ganzes Nervengebäude widrig erſchüttert: wir wollen aus der Haut fahren; aber erbrechen wollen wir uns nicht. Widrig iſt der Gegenſtand für unſer fühlendes Ohr; nicht aber eckelhaft.

Dem Gehör, als ſolchem, kommt Eckel noch minder zu: denn "eine unmittelbare Folge von voll„kommenen Conſonanzen„* kann Ueberdruß, aber eigentlich nur demjenigen Eckel erwecken, bei welchem Geſchmack der Hauptſinn wäre, und der die Süßigkeit der Töne nur empfände, ſo fern ſie mit der Süßigkeit, in Anſehung des Geſchmacks, Aehnlichkeit hätte. Ein ſolcher allein würde in der übermäßigen Conſonanz auch eine Aehnlichkeit mit übermäßiger Süßigkeit, folglich an Tönen Eckel empfinden; kein andrer! Ich ſage mit Fleiß empfinden, dunkel empfinden; denn von dem klaren Hinzudenken iſt hier nicht die Rede.

* Liter. Br.

Endlich: ekelhafte Gegenstände fürs Auge. Lessing glaubt, * "daß ein Feuermahl in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen, sich wohl so nennen ließen: daß wir etwas dabei empfinden, was dem Eckel nahe komme, daß, je zärtlicher das Temperament ist, wir desto mehr von den Bewegungen im Körper fühlen werden, die vor dem Erbrechen vorhergehen." Ich mag bei so unsichern Sachen des dunkelsten Gefühls über Namen nicht streiten: indessen dünkt mich, daß das zärtlichste Temperament, und dazu im zartesten Zustande der Empfindung, z. E. eine schwangere Frau, solche Gegenstände eher widrig, als eckelhaft nennen, eher davor zurük schaudern, und in Ohnmacht fallen, als sich darüber erbrechen werde: daß die unangenehme Empfindung immer also eher Widrigkeit des Gefühls, Abscheu des Anblicks, als Eckel, zu nennen sey. Es sey indessen darum, daß ein solcher Anblick Bewegungen erregen kann, die vor dem Erbrechen voraus gehen: giebt Lessing eben damit das Erbrechen nicht für die sicherste Wirkung des Eckels an? Und da das Erbrechen eigentlich nur dem Sinn des Geschmacks zukommt: so muß, wenn das Auge Eckel empfände, es blos durch eine Association von Geschmacksideen solchen empfinden, und

* Laok. p. 247. 248.

und über die Zärtlichkeit des Temperaments mag ich nicht ſtreiten.

Genug für mich, daß Eckel eigentlich nur dem Geſchmacke, und dem Geruche, als einem mit dem Geſchmacke verbundnen Sinne, zukomme. Das grobe Gefühl der übrigen Sinne empfindet Widrigkeit, und nicht Eckel! es ſey denn, daß in dieſem und jenem Subjekte das Gefühl eines Sinnes in der körperlichen Organiſation, oder in dem zur Natur gewordnen Laufe der Begriffe mit dem Geſchmacke, und dem Geruche, gleichſam in näherm Bunde ſtehen. Es giebt nämlich Menſchen, bei denen der Geſchmack, mithin auch der Geruch, unter den groben Sinnen gleichſam die herrſchendſten ſind, und den ſinnlichen Empfindungen insgeſamt alſo Ton zu geben vermögen: bei ſolchen kann ſich ein widerlicher Anblick, ein widriger Schall, ein widriges Gefühl mehr dem Eckel nähern: d. i. Bewegungen erregen, die vor dem Erbrechen voraus zu gehen pflegen. Allein, dieſe Beſonderheit in der Stimmung des Nervengebäudes hindert nicht, daß auch in ihnen unmittelbare Widrigkeit des Gefühls, Geſichts, Gehörs, von der mittelbaren Widrigkeit in dieſen Sinnen durch Hülfe eines fremden Sinnes, des Geſchmacks, unterſchieden ſeyn ſollte. Das Eckelhafte kann ſich mehr oder weniger, nachdem die Organiſation geſtimmt iſt, in jede unangenehme ſinn-

liche Empfindung einmiſchen; nicht aber] jede unangenehme ſinnliche Empfindung, jede Widrigkeit in einem Sinn iſt deßhalb Eckel.

Kommt alſo der Eckel vorzüglich dem Geſchmack, und andern Sinnen nur ſo fern zu, als ſie mit ihm verbunden ſind, oder ſich an ſeine Stelle ſetzen können: ſo —

Gilt erſtlich auf die Frage: Warum iſt in den ſchönen Künſten und Wiſſenſchaften der Eckel nicht ſchön? die Urſache* ſo allgemein nicht! weil der Eckel blos den dunkeln Sinnen zukommt; denn dem dunkelſten Sinn unter allen, dem Gefühl, kommt er nicht zu.

Noch minder iſt der Widerwille, den Häßlichkeit wirket, ſo gänzlich von der Natur des Eckels, als Leſſing meinet:** denn Häßlichkeit äußert ſich blos dem Auge, Eckel eigentlich nur dem Geſchmacke.

Am mindeſten alſo kann ſich zur Nachahmung das Eckelhafte vollkommen ſo, wie das Häßliche, verhalten.*** Laſſet uns jede der dreierlei Nachahmungen des Lächerlichen, Häßlichen, Eckelhaften durchfragen.

* Liter. Br. Th. 5. eb. daſ.

** Laokoon p. 247.

*** Laokoon p. 238.

22.

Das Häßliche kann in der Dichtkunſt gebraucht werden, um das Lächerliche zu erwecken, und, wie geſagt, hat die Dichtkunſt alsdann in Veranſtaltung der Formen keine andre Einſchränkung, als Wahrſcheinlichkeit und Gleichgewicht des Kontraſts, nämlich das ſcheinbare Schöne. Aber das Häßliche, ein Ingrediens des Lächerlichen bei dem Mahler? Kann der Mahler ſein Häßliches in Kontraſt des ſeyn wollenden Schönen ſetzen, daß das Lächerliche hervorblickt? ſo wohl. Da dies aber ſelten iſt, da ſelbſt bei der geiſtreichſten Hogarthſchen Kompoſition die Mahlerei immer augenſcheinlicher häßliche Formen, als den lächerlichen Kontraſt durch häßliche Formen ſchildert: ſo bleibt ſie gleichſam zu körperlich, um dem Dichter des Lächerlichen folgen zu können. Der Dichter trift den Geiſt des Lächerlichen durch das Häßliche; der Künſtler bleibt am Körper des Häßlichen kleben — und die Hauptſache iſt unſichtbar. Jener ſtimmt meine Seele, und mein Mund lachet willig; dieſer kitzelt mich häßlich, und ich ſoll lachen!

Das Häßliche zum Schrecklichen? Nichts! in Poeſie und Mahlerei nichts. Will aber der Dichter Abſcheu erregen: eine abſcheuliche, bösartige, grimmige Seele an ſich ſchon wird ſich durch häßliche Verzerrungen äußern. Soll der Abſcheu ver-

stärkt werden; so gebe er ihr einen ganz häßlichen Körper: denn wie anders kann wohl das Wohnhaus seyn, das sie sich gebaut, indem sie so lange gewirket? Soll der Abscheu sich in Mitleid brechen; will der Dichter in Entfernung eine Seele zeigen, die besser seyn könnte: so mildre er ihren Abscheu wenigstens durch Strahlen ihrer guten Anlage, durch einen nicht häßlichen Körper. Der Mahler hat hier Schranken seiner Kunst: denn wie selten will diese wohl Abscheu, höchsten Abscheu erregen? und wenn sich mit dem Häßlichen kein Schrecken, sondern nichts, als Abscheu, erreichen läßt: wie könnte der Künstler das Häßliche zum Schrecken gebrauchen wollen?

Das Eckelhafte endlich — hier bin ich mit Lessing gar nicht einig. Das Wiesel, das Sokrates unterbrach, ist an sich kein eckelhafter Gegenstand, und die eckelhaften Züge, die Aristophanes sonst einmischt, sind ein Geschenk an den griechischen Pöbel, das wir demselben auch lassen können. Alle hottentotische Erzählungen, so bald sie den Eckel zur Hauptwirkung haben, so dünken sie mir Ausgeburten des brittischen Ueberwitzes und b ö s e n Humors. In Hesiods Abbildung der Traurigkeit bin ich mit Longin von einerlei Empfindung: es sey, aus welcher Ursache es sey — Ich mag die fließende Nase nicht sehen, ich mag nichts sehen, was wirk-

lich Eckel erwecket. Eckel, als solcher, läßt sich schlechthin mit keiner andern gefälligen Empfindung verschmelzen; und wenn das Gräßliche nichts als ein eckelhaftes Schreckliche ist: so ist in diesem Gräßlichen, was sich vom Eckel darein mischet, allemal unangenehm, widrig.

Nur muß man auch freilich nichts für Eckel erregend halten, was nur einen Nebenbegriff des Eckels, durch weite Zurückerinnerung haben möchte: nichts für Eckel erregend, was, ohne dem Geschmack und Geruch zuzugehören, blos widrig genannt werden könnte: nicht alles endlich in einer künstlichen Nachahmung für eckelhaft, was kaum in der Natur selbst, die keiner unangenehmen Empfindung solch eine enge Sphäre gegeben, als dem wahren Eckel.

Doch ich vergesse aus meinem kritischen Wäldchen beinahe gänzlich den Rückweg. Wie habe ich in demselben umhergeirret! Wie verschiedne Aussichten boten sich mir dar! Wie manchen richtigen und irrigen Gedanken mag ich auf meinem träumerischen Pfade gedacht haben! Es sey! Lessings Laokoon hat mir Materie zum Nachdenken verschaffet: Homer, und die menschliche Seele waren die Quellen, aus denen ich dachte. „Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist, als das Lessingsche, so

„werden vielleicht meine kritiſchen Erörterungen mehr „nach der Quelle ſchmecken.„ *

Uebrigens ſey jedes Wort, und jede Wendung verbannt, die wider Leſſing geſchrieben ſchiene. Ich habe über ſeine Materien gedacht, und wo ich inſonderheit nach Leitung der Alten davon abgehen mußte, ſprach ich offenherzig, und wollte in Form eines Sendſchreibens ſprechen, wenn es die Abwechſelung und der Inhalt der Materien zugelaſſen hätte. Wenn meine Zweifel und Widerſprüche die Leſer des Laokoons dahin vermögen, ihn nochmals, ihn ſo ſorgfältig als ich, zu leſen, und ihn aus meinen Zweifeln, oder meine Zweifel aus ihm, zu verbeſſern: ſo habe ich der Sache des Laokoons weit mehr gevortheilet, als durch ein kaltes Lob, hinter welchem jeder Leſer, ſo wie jeder Urheber und Beſitzer, gähnt. Meine Schrift ſelbſt (wie würdig mir Laokoon geſchienen, um darüber zu denken!) ſey ein Opfer meiner Achtung an den Verfaſſer deſſelben: Lobworte darzubringen hab ich nicht.

23.

Der Reſt** beſchäftiget ſich mit einigen Fehlern der Winkelmanniſchen Schriften: ich wollte, daß die Aufmerkſamkeit Leſſings lieber auf das Weſent-

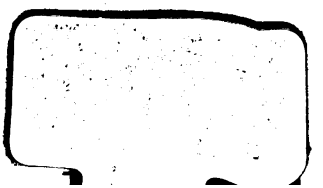
* Leſſ. Vorr. zu Laok.

** Laok. p. 261 — 298.

liche derſelben, und auf das ganze Gebäude ſeiner Geſchichte gefallen wäre, das noch ſo mancher Schwierigkeit unterworfen iſt. — —

Da ich Jahre her täglich zu den Alten, als zu der Erſtgeburt des menſchlichen Geiſtes, wallfahrte, und Winkelmann als einen würdigen Griechen betrachte, der aus der Aſche ſeines Volkes aufgelebt iſt, um unſer Jahrhundert zu erleuchten, ſo kann ich Winkelmannen nicht anders leſen, als ich einen Homer, Plato und Bako leſe, und als er ſeinen Apollo ſieht.

Indeſſen haben ſich bei einem ſiebenmaligen Leſen freilich auch Zweifel bei mir zu Papier gefunden, die, was inſonderheit ſein Geſchichtgebäude aus den Materialien der griechiſchen Literatur anbetrifft, die Alten ſelbſt zu Zeugen, zu Gewährsleuten haben dürften. Da ich das Glück hatte, von Winkelmann einen ermunternden Blick des Beifalls zu erhalten: ſo war ich beſchäftigt, mit mir ſelbſt nochmals über ſeine Werke zu ſprechen, und alsdann in dem würdigen Tone vor ihn zu treten, in dem ſich ſein Geiſt offenbaret. Wie erhebend wäre der Gedanke geweſen, von ihm, dem Griechen unſerer Zeit, gebilligt zu werden, zur Vollkommenheit ſeiner unſterblichen Werke etwas beizutragen! —

Und ach! Winkelmann iſt nicht mehr! durch die Hand eines Mörders, auf die entſetzlichſte Weiſe,

der Welt, Rom, und ſeinem Deutſchlande entriſſen! O, wenn du, Göttlicher, noch wie ein ſeliger Dämon, umherwandelſt: ſo ſieh die Beſtürzung, mit der mich die Nachricht von deinem Verluſt traf, die ungläubige Unruhe, die dich noch immer lebend ſah, und endlich die Thränen der Wehmuth, die ich deinem Tode ſchenkte! Wie mancher Literator und Alterthumskenner hätte ſtatt ſeiner nicht blos ſterben können, ſondern auch vielleicht ſterben ſollen, damit die Welt nicht einſt nichts, als verführende Spuren, von ihm aufzuzeigen habe!